
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06905231 8



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIERTER JAHRGANG

vom 1. Oct. 1801 bis 22. Sept. 1802.



G. F. Händel.



Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang gehören 8 musikalische Beylagen und 19 Intelligenzblätter.

INHALT

des

vierten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Abhandlungen.

II. Biographische Nachrichten.

III. Recensionen.

1) Theoretische Werke.

2) Musikalien.

a) Gesang.

α) Kirchenmusik (Oratorien).

β) Vierstimmige Gesänge.

γ) Opern.

(Im Klavierauszuge.)

δ) Kantaten, Lieder und andere Gesänge, mit Begleitung des Klaviers.

b) Instrumentalmusik.

α) Konzerte.

β) Quartetten, Trios, Duos.

IV. Beschreibung neu erfundener Instrumente.

V. Korrespondenz.

VI. Miscellen.

VII. Beylagen.

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummer des Zeitungsstückes an, mit welchem die Beylage ausgegeben worden ist.

VIII. Kupfer.

IX. Intelligenzblätter.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Oktober. №. I. 1801.

Recension.

W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem. — W. A. Mozarts Seelenmesse mit untergelegtem deutschen Texte. Vollständige Partitur. Im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig. (Pr. 6 Thlr.)

Es ist nicht leicht über ein Werk, wie das gegenwärtige, sich der allgemeinen Lobsprüche oder der Mittheilung von Bildern der, durch das Werk selbst aufgeregten und bereicherten Phantasie, zu enthalten. Die Ernsthaftigkeit und innere Würde eines solchen Kunstwerks verlangt das aber durchaus. Auch wird durch jenes, wo nicht erst die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen nöthig ist, weder dem Werke und dessen Verfasser selbst, noch denen, die es benutzen können, ein Vortheil geschaft. Dass aber die Aufmerksamkeit aller, die wahre Musik — Musik, als Sache des bleibenden Wohlgefallens, nicht des flüchtigen Reizes — kennen und lieben, auf M.s Requiem gerichtet sey, darf man wohl voraussetzen. Doch nicht Jedermanns Sache ist es, dem tiefen Geiste des Komponisten in diesem Werke überall ohne Leitung zu folgen, und so allen den Nutzen und alle den Genuss daraus zu schöpfen, den es darbietet. Diese Leitung dem zu gewähren, der ihrer bedarf; deshalb auf den Sinn des Ganzen, wie der einzelnen Theile dieses köstlichen Produkts, und, da dieser meistens durch die Worte des Gesanges erläutert wird, noch mehr auf die geheimern Mittel, mit denen dem unsterblichen M. der Ausdruck dieses Sinnes fast überall so meisterlich gelang, hinzuweisen, und zugleich diesem Werke durch ernsthafte Genauigkeit und ehrende Strenge sein Recht wiederfahren zu lassen —: das soll mein Bemühen in der folgenden Analyse seyn.

Ehe ich mich aber an solche Betrachtung dieses in seiner Art ersten und einzigen Kunstwerkes selbst, wage, kann ich nicht umhin, den Lesern den Auszug eines Briefes vom Hrn. Kapellmeister Süssmayer in Wien an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig vom 8ten September 1800, nebst einigen Bemerkungen darüber, mitzutheilen. „Mozarts Kompo„sition," schreibt Herr Süssmayer, „ist so „einzig, und ich getraue mir zu behaupten, „für den grössten Theil der lebenden Ton„setzer so unerreichbar, dass jeder Nachah„mer, besonders mit untergeschobener Arbeit, „noch schlimmer wegkommen würde, als jener „Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte. „Dass die Endigung des Requiem, welches „unsern Briefwechsel veranlasste, mir anver„trauet wurde, kam auf folgende Weise. Die „Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, „die hinterlassenen Werke ihres Mannes wür„den gesucht werden; der Tod überraschte „ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. „Die Endigung dieses Werks wurde also meh„rern Meistern übertragen; einige davon konn„ten wegen Geschäfte sich dieser Arbeit nicht „unterziehen, andere aber wollten ihr Talent „nicht mit dem Talente M.s kompromittiren. „Endlich kam dieses Geschäfte an mich, weil „man wusste, dass ich noch bey Lebzeiten M.s „die schon in Musik gesezten Stücke öfters mit „ihm durchgespielt und gesungen, dass er sich „mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes „sehr oft besprochen und mir den Gang und

„die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt „hatte. Ich kann nur wünschen, dass es mir „geglückt haben (seyn) möge, wenigstens so „gearbeitet zu haben, dass Kenner noch hin „und wieder einige Spuren seiner unvergessli- „chen Lehren darin finden können. Zu dem „Requiem sammt Kyrie — Dies irae — Domine „Jesu Christe — hat M. die 4 Singstimmen und „den Grundbass sammt der Bezifferung ganz „vollendet; zu der Instrumentirung aber nur „hin und wieder das Motivum angezeigt. In „Dies irae war sein lezter Vers — qua resurget „ex favilla, und seine Arbeit war die namliche, „wie in den ersten Stücken. Von dem Verse „an — judicandus homo reus etc., ist das „Dies irae, das Sanctus, Benedictus -- und Agnus „Dei ganz neu von mir verfertiget; nur habe „ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Ein- „förmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bey „dem Verse — cum Sanctis etc. zu wiederholen." So weit Hr. Süssmayer.

Dass Mozarts Komposition zum Requiem einzig und eine ähnliche nicht nur dem grössten Theile, sondern vielleicht allen jezt lebenden Tonsetzern unerreichbar seyn möge, glaubt Rec. vollkommen. Dass auch nicht alles ganz genau so wie es da steht, aus M.s Feder geflossen seyn kann, beweiset unter andern die zum Theil sehr fehlerhafte Instrumentalbegleitung. Man sehe z. B. S. 45. Takt 6; S. 104 und 5; vorzüglich aber S. 114, Takt 4 - 5; S. 116, Takt 4; S. 119, Takt 1; S. 120, Takt 3; S. 130, Takt 1, und mehrere andere. Dass die Vollendung dieses Werks dem Hrn Süssmayer, der bereits mit M.s Ideen bekannt war, öfters mit ihm darüber gesprochen hatte, und daher auch vielleicht manches Behaltene nur hinschreiben durfte, aufgetragen und von ihm ausgeführt wurde, war freylich noch immer besser, als wenn es in die Hände eines zwar guten aber vielleicht mit M. und dessen Ideen weniger bekannten Tonsetzers gefallen wäre. Demohngeachtet scheint selbst Herr Süssmayer sehr lebhaft gefühlt zu haben, wie viel dieses Meisterwerk durch den leider gar zu frühen Verlust seines grossen Verf. verlieren musste. Dass M. den von Herrn Süssmayer sogenannten Grundbass beziffert hat, ist dem Rec. sehr aufgefallen, da er unter der sehr bedeutenden Anzahl M.scher Handschriften, welche ihm zu Gesichte kamen, keine einzige mit einem bezifferten Basse fand. Dass übrigens ein grosser Theil der Instrumentalbegleitung dem Hrn. Süssmayer zugerechnet werden müsse, ist sehr wohl möglich; nur unterwerfen die bereits bekannten Kunstprodukte des Herrn Süssmayer die Behauptung eines wesentlichern Antheils an diesem grossen Werke einer ziemlich strengen Kritik. Dem sey nun nun aber, wie ihm wolle, so ist man für jeden, auch noch so kleinen und unbedeutenden Antheil an der Vollendung und der dadurch möglichen Herausgabe dieses Meisterstücks dem Herrn Süssmayer grossen Dank schuldig, dem ihn denn auch der Rec. für seine Person bey dieser Gelegenheit öffentlich und von ganzem Herzen abstattet. — Nun zum Requiem selbst.

Schon die besondere und ungewöhnliche Auswahl der begleitenden Instrumente von einem, mit den relativen Vorzügen, Unvollkommenheiten, Eigenthümlichkeiten u. s. w. aller gebräuchlichen Instrumente, so sehr bekannten M., der, vorzüglich auch in dieser Rücksicht, einzig und ohnstreitig als erstes und bis jezt unerreichtes Muster der Instrumentalkomponisten aufgestellt werden muss, lässt etwas besonderes und ungewöhnliches erwarten. Wahrscheinlich um von allen Seiten, folglich auch von dieser, alles zu vermeiden, was der tiefen Andacht, den ernsten Bitten, und überhaupt der durchaus in diesem Werke herrschenden erhabenen Feyerlichkeit auch nur entfernt nachtheilig seyn könnte, vermied er die durch hohe, weiche und scharfe Töne sich auszeichnenden Blasinstrumente z. B. Flöten, Hoboen, Clarinetten, Taillen, englische Hörner u. s. w. und wählte, ausser den gewöhnlichen Saiteninstrumenten, nur Bassethörner, Fagotts, Posaunen; und äusserst sparsam, aber desto zweckmässiger angebrachte und eben

dadurch möglichst vollkommene Würkung hervorbringende Trompeten und Pauken. Gleich die erste, nur aus drey Tönen bestehende Entrée dieser Instrumente am Ende der, gewissermassen als Herold grosse Dinge verkündenden Einleitung kann die Richtigkeit dieser so selten anzustellenden Bemerkung vollkommen beweisen.

Da vielleicht nicht jeder Leser dieses Meisterstück gehört oder die Partitur bey der Hand hat, so sezt der Rec. diese Einleitung hier ganz her:

Adagio.
Violini. p
Corni di Bassetto in F. p
Fagotti. p
Viola e Bassi. p

p

f
Tromboni.
f
Trombe in D.
f
Tympani in D.
f
f

Das hier in den Bassethörnern und Fagotts zwar nur kurze, aber in Ansehung der harmonischen Anordnung eben so neu ausgeführte, als schön angebrachte Thema hat Mozart zum Hauptsatze des ersten Chores gemacht, und ihm die Worte Requiem aeternam etc. untergelegt. Hiermit treten nach dem eben angeführten Beyspiele die Singestimmen canonisch, nehmlich kurz hintereinander und zwar zuerst der Bass, dann der Tenor, nach ihm der Alt und zulezt der Diskant ein, wobey die am Ende des Beyspiels in den Violinen angeführte Figur beybehalten und fortgesezt wird, wodurch das Ganze eine ausserordentliche Kraft, Nachdruck und Festigkeit erhält. Nach den Worten: „et lux perpetua luceat eis“ womit M. den ersten Abschnitt dieses Chors in B dur (S. 10.) schliesst, bedient er sich des hier folgenden gefälligen kleinen Zwischensatzes:

Violini e Viola. p
Corni di Bassetto.
Fag. c. Uni. in 8.
Bassi. p

als Einleitung des nach der bekannten Melodie des Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn," gesezten Diskant-Solo's zu den Worten: Te decet hymnus etc. welches er eben so mannichfaltig als höchst interessant blos durch allerhand canonische Veränderungen, Umkehrungen, Versetzungen in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, Terz, Sexte u. s. w. der in dem 2ten Takt des eben angeführten Beyspiels in der ersten Violine und im ersten Fagott enthaltenen Figur begleiten lässt. Nun fällt (S. 12.) der Bass, Tenor und Alt des Chors mit den Worten: exaudi, exaudi orationem meam ein, den sowohl der Diskant, der, verstärkt durch den Einklang der Bassethörner, die so eben als Solo gehörte Melodie zu diesen Worten wiederholt, als auch durch die in den Violinen, Bratschen und Bässen angebrachten Imitationen der punktirten veränderten Figur besonders mächtig erhoben und unterstüzt wird. Nach einem Schlusse in G moll wird man durch die Wiederholung jenes kleinen Satzes in diesem Tone, der durch eine kleine Veränderung hier noch interessanter erscheint, erfreuet. Unmittelbar darauf wird das erste oder Hauptthema mit jener obenangeführten Figur als mit einem 2ten oder auch sogenannten Gegenthema auf folgende Art verbunden:

Violini.
Alto.
do - na do - na
Requiem aeter
Bassi.

und meisterhaft durchgearbeitet. Nach einer ebenfalls sogenannten halben Cadenz in den A dur als Dominanten-Akkord von D moll beginnt nun S. 17 eine sehr starke am Ende S. 25 u. f. chromatische, mit vielen Melismen begabte Fuge mit folgenden 2 Hauptsätzen:

die ausser den vielen Versetzungen in den doppelten Kontrapunkt der Oktave auch S. 21. folgendermassen:

so wie auch S. 24 u. s. w., in den doppelten Kontrapunkt der Duodecime versezt sind, zu den Worten — Kyrie eleison, Christe eleison! Da Rec. mit den vielleicht sehr bedeutenden Bewegungsgründen, die den unsterblichen M. gerade hier veranlassten, zu diesen Worten eine Fuge, und zwar eine solche Fuge zu setzen, nicht bekannt geworden ist, auch ohngeachtet aller Mühe, die er sich dieserwegen gegeben hat, nichts gehörig Befriedigendes auffinden konnte: so scheint ihm die mit der in den Worten enthaltenen feyerlichen Bitte im Widerspruch stehende Zweckmässigkeit dieser übrigens sehr regelmässigen und vortrefflich durchgearbeiteten Fuge den vielleicht einzig möglichen bedeutenden Zweifel gegen die höchste Vollkommenheit dieses einzigen Werks des einzigen M.s zu rechtfertigen oder doch wenigstens zu entschuldigen. Ueber die im Schlussakkorde S. 28 durchaus weggelassene Terz,

kann man mehrere ältere Schriftsteller z. B. Adelung, Fux, Rieth, Mattheson und unter den Neueren Türk in den wichtigsten Pflichten *eines* Organisten S. 62-69 nachsehen.

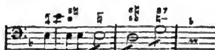
No. 2. Dies irae etc. ist ein starker, kraftvoller, Schrecken, Wuth und Schauder erregender Chor in D moll. Vorzüglich in dieser Hinsicht zeichnen sich darin aus: 1) Die ungewöhnliche und freye Behandlung des dissonirenden Terz-Quarten-Akkordes:



S. 30, Takt 3. 2) Eine ähnliche Behandlung des Sexten-Akkordes:



S. 34, Takt 4. 3) Die, wenn sie gehörig markirt werden, synkopirten Noten im Basse S. 29, Takt 2 *und* 4, *S.* 33, Takt 4 und S. 34, Takt 1. 4) Der kraftvolle Uebergang von dem a dur als Dominanten-Akkorde nach f dur, S. 30 am Ende, *und* 5) der noch ungleich kraftvollere von dem e dur- gleichfalls als Dominanten-Akkorde nach c moll:



S. 34 am Ende und 35, Takt 1. 6) Die Rückkehr in den Hauptton S. 35, Takt. 4 u. s. w. 7) Die im Tenor angebrachten Imitationen des Diskantes S. 31. 8) Die folgende, S. 37 u. 38 mehreremal wiederholte Stelle:



vorzüglich aber 9) die hier folgende in allen Stimmen S. 39, Takt 1 und 2 angebrachte Nachahmung jener Stelle:



10) ähnliche Nachahmungen p. 40 und 41, verherrlichet durch eine kräftige Begleitung der Saiteninstrumente, insbesondere der Bässe und der daraus entstehenden vollkommenen Modulation, welche unter andern durch den Septimenakkord S. 40 im lezten Takte:



und den Sextenakkord S. 41 ebenfalls in dem lezten Takte:



einen hohen Grad der Stärke erreicht.

No. 3. Tuba mirum spargens sonum etc. ist ein aus kurzen Solosätzen durch alle 4 Stimmen, die sich kurz vor dem Schlusse vereinigen, bestehendes Andante in B dur. Einfach schöne natürliche Melodien und Modulationen sind das Auszeichnende dieses Stückes. Nur will es dem Rec. nicht gefallen, dass man hier dem Fagott das für die Posaune gesezte Solo gegeben hat. Wo man gar keine oder ungeschickte Posaunisten hat, muss man sich ohnedies des Fagotts oder eines andern Instruments bedienen. Da aber einige Stellen in diesem Solo die höchsten Töne auf dem Fagott enthalten z. B. S. 43, Takt 5 und 6; S. 45. Takt 1-3, wodurch die, durch eine Posaune beabsichtete Fülle und Würde gar nicht erreicht oder ersezt werden kann; so sollte man sich da, wo man Posaunisten hat, keine Mühe verdrüssen lassen, es auf diesem Instrumente möglichst vollkommen darzustellen.

No. 4. Rex tremendae majestatis etc. Ist ein zwar nur kurzer aber vortrefflich gearbeiteter, staunende Ehrfurcht erregender Chor

in g moll, voll Würde und Kraft. Die durch den zu häufigen Gebrauch beynahe abgenuzten und verächtlich gewordenen, S. 54, Takt 3, 4; S. 55 und 56 angebrachten Modulationen.



mögen dem angehenden Komponisten als Beyspiele dienen, wie durch eine ungewöhnliche Form, kenntnissreiche Anordnung u. dergl. in der Hand eines Meisters die gewöhnlichsten, trivialsten Dinge zu den ausserordentlichsten umgeschaffen werden. Unmöglich kann man sich das Rex tremendae etc. nachdrücklicher und kraftvoller ausgedrückt denken, als es hier vorzüglich S. 56, Takt 3 durch die kleine None f im Diskante geschieht. Meisterhaft ist der Kontrast S. 57, Takt 3 u. s. w. bey den Worten Salva me! wobey aber dem Rec., um den höchst möglichen Grad bittender Demuth und vollkommener Ergebung zu erreichen, die Veränderung des Zeitmasses in ein langsameres nothwendig scheint. Eben so unerwartet als neu und das Sehnsuchtsvolle der Bitte erhöhend, folglich ganz zweckmässig tritt die kleine Sexte es im Tenor Seite 58, Takt 2 ein. Ungewöhnlich und auffallend ist der Schluss dieses Chors in D moll, da besonders M. hierin eine fast ängstliche Gewissenhaftigkeit zu beobachten pflegt, die er sogar auf den Anfang und Schluss ganzer Opern, halbe Stunden lang dauernder Finale, grosser Symphonien u. dgl. m. ausdehnt. Sollte man nicht beynahe daraus schliessen können, dass er diesen Chor noch weiter auszuarbeiten gesonnen gewesen sey?

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Neunter Brief.

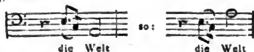
Hamburg, den 12ten May.*)

Auch bey uns ist Haydns Schöpfung mehreremale am Ende des verflossenen Winters aufgeführt worden. Zuerst gab Herr Hönike, Musikdirektor beym deutschen Theater, die Schöpfung im deutschen Schauspielhause am 28sten Februar zu seinem Benefice. Da er wegen des Einstudirens viele Zeit und Mühe verwendet hatte, so wünschte er sie zweymal aufzuführen, welches ihm aber von der auch wegen ihrer Gefälligkeit bereits bekannten Theaterdirektion abgeschlagen wurde; daher er sich denn mit einmaliger Aufführung begnügen musste, und die Preise auf das beynahe Doppelte sezte. Demohngeachtet war das Haus so voll, als nie zuvor, und die ganze Einnahme mag ohngefähr 6000 Mark betragen haben. Das Orchester war zwar nicht übermässig stark besezt, es bestand aber aus lauter guten und brauchbaren Musikern und war sehr genau zusammen einstudirt. Weniger vollkommen fand ich die Vokalmusik. Unter den Sängerinnen waren Madd. Hassloch und Lippert die vorzüglichern. Eine Madame Menges aus Berlin, die auch Manches sang, war theils wegen ihrer sehr undeutlichen Aussprache, theils auch wohl — wie es wenigstens schien — ihrer Aengstlichkeit wegen, ziemlich ungeniessbar. Unter den Sängern verdient vorzüglich Herr Hassloch eine sehr ehrenvolle Erwähnung, da er unter andern die Arie: Mit Würd' und Hoheit angethan, in jedem Betrachte vollkommen sang. Auch hatte man Ursache mit den Herren Kirchner und Gollmick, gleichfalls Tenoristen, zufrieden zu seyn. Nur der Bass war nicht so, wie ich es gewünscht hätte, besezt. Freylich gaben

---

*) Verspätet, nicht durch Schuld des Herrn Verfassers. d. Redakt.

sich die Herren Ritzenfeld und Schröder Mühe, auch liess sich sogar noch einmal — aber auch nur einmal — Herr Petersen vernehmen; aber der erste scheint mit Musiken dieser Art noch nicht recht vertraut geworden zu seyn, und dem Herrn Schröder fehlt es an Tiefe und einer gehörigen reinen Aussprache des *R*. So machte es zum B. keine gute Würkung, wenn er statt:



u. dgl. m. sang.

Gerührt durch die ausserordentliche Einnahme entschloss sich die deutsche Theaterdirektion, den Freytag darauf, als am 6ten März, wider alle Sitte, statt eines zu erwartenden Schauspiels oder einer Oper — auch die Schöpfung aufführen zu lassen, worüber sich besonders Herr Hassloch sehr erfreuen musste, der sie zu seinem Benefice den 24sten März bestimmt hatte. Allein diese Aufführung fiel, sowohl in Ansehung der Instrumental- als Vokalmusik ungleich magerer als die erste aus, auch schien ein grosser Theil des gutdenkenden Publikums eine Art von stillschweigender Verabredung getroffen zu haben, nicht hinzugehen, denn es war bey weitem nicht so voll, als es die Direktion erwartet haben musste — warum hätte sonst das allgeliebte Donauweibchen zurückstehen müssen? Am 14ten März wurde die Schöpfung in einem Konzerte für die Mitglieder der Harmonie (deren ich schon in einem meiner frühern Briefe erwähnt habe) auf dem Eimbeckischen Hause gegeben. Das Orchester war hier freylich stärker als die beyden erstenmale, aber theils mit mehrern Liebhabern besezt, theils auch bey weitem nicht so gut zusammen einstudiert. Diesmal hatten wir indess das hier äusserst seltene Schauspiel, auch unter den ziemlich zahlreichen Vokalisten mehrere Liebhaber und Liebhaberinnen zu zählen, deren Erscheinung um so auffallender war, da hier noch immer, ich weiss nicht, warum? ein ziemlich allgemeines Vorurtheil, besonders unter den Frauenzimmern, gegen die Theilnahme an öffentlichen oder auch nicht öffentlichen Konzerten herrscht. Ich enthalte mich, wie billig, aller besondern und einzelnen Urtheile über sie, und will hier nur anführen, dass sich jeder über die ausserordentliche Reinheit und Präcision, womit vorzüglich die Chöre von ihnen exekutirt wurden, wunderte und erfreuete. Gabriel und Eva wurden abwechselnd von der Dem. Grund und der schon oben erwähnten Mad. Menges gesungen. Statt der leztern hätte ich freylich immer lieber irgend eine der anwesenden Dilettantinnen gehört, da mich hingegen die erste durch ihren edlen, einfachen, durch keine falschen und unregelmässigen Verbrämungen verunstalteten Gesang, vollkommen befriedigte. Der bekannte Bassist, Herr Fischer aus Berlin, sang den Raphael. So gerne ich auch seiner noch immer, ohngeachtet seines ziemlich hohen Alters, erhaltenen schönen und vollen Stimme Gerechtigkeit widerfahren lasse, so kann ich doch nicht umhin, Ihnen zu gestehen, dass meine Erwartungen getäuscht wurden — mir konnte dieser Raphael nicht gefallen. Nicht lange vor dieser Aufführung erhielt ich von einem meiner Freunde aus Paris folgende harmonische Rarität:



darunter stand: „Eine von den Stellen, womit der Citoyen Garat seine Parthie in der Schöpfung anfüllt, und so vielen Beyfall und 3000 Livers erhält.“ Dem Mangel an gründlichen Kenntnissen, und dem damit verbundnen französischen Leichtsinne konnte man allenfalls so etwas zutrauen; aber wie erstaunte ich nicht, als ich den seit mehr als 30 Jahren berühmten deutschen Sänger folgende:



und mehrere andere ähnliche Verzierungen und Ausschmückungen anbringen hörte, die denn auch von unserm kenntnissreichen Publikum mit innerer Seelen-Entzückung vernommen und mit lautem Beyfalle belohnt wurden. Den Adam sang Herr Hoffmann, Sänger beym hiesigen Kirchenchore. Diesem Manne müsste Herrn Fischers starke, volle und tönende Stimme zu Theil worden seyn, und ihm gebührte unstreitig der erste Platz unter allen mir bekannten Bassisten. Zum lezten und 4ten male führte Herr Hassloch, wie schon oben erwähnt worden, die Schöpfung am 24sten März im deutschen Schauspielhause zu seinem Benefice hier auf. Herr Fischer sang wieder darinn, und das Haus war sehr voll. Nachdem ist die Schöpfung noch zweymal im Altonaer Theater gegeben worden. Es arbeiteten viele Menschen, Musiker und Dilettanten, zusammen, glaube ich, 100 und einige 20 daran; allein bey vielen darunter war das Verdienst, die Zahl zu vergrössern, wohl das Bedeutendste.

Anekdote.

Benedikt Friedr. Zink, der nämliche, dessen Tod in No. 45 des 3ten Jahrg. d. Z. gemeldet wurde, war in seiner frühen Jugend auf beyden Ohren taub, so, dass man nur durch Schreyen sich ihm verständlich machen konnte; auch schien er von der Mutter Natur in Ansehung seiner Geistesgaben nur sehr stiefmütterlich ausgestattet zu seyn. Man ahnete daher in ihm den grossen Tonkünstler nicht, ja man sezte ihn sogar oft zurück, bis ein Zufall ihn in den Stand sezte, einen Jeden vom Gegentheil zu überzeugen. Einst nahm ihn einer seiner Verwandten mit nach einem Weinhause und gab ihm so viel zu trinken, dass er ganz berauscht zu Bette gebracht werden musste. Der Knabe schlief nun volle 24 Stunden und als man ihn endlich schreyend weckte und zum Essen nöthigte: so beschwerte er sich über das Geschrey, und versicherte, dass er sehr gut höre. Bey näherer Untersuchung entdeckte man, dass aus seinen Ohren eine garstige Materie geflossen war, die das Zerplatzen eines innern Geschwürs zu verrathen schien. Von Stunde an war sein Gehör sehr fein und nun entwickelte sich, zugleich mit den übrigen Seelenkräften, vorzüglich sein musikalisches Genie sehr bald, so dass man diesem Zufalle einen eben so braven Virtuosen, als verdienstvollen Tonkünstler zu verdanken hat.

Kurze Anzeige.

Caprice pour le Clavecin ou Pianoforte composée par I. G. Ferrari. Oeuvre 7. A Vienne, chez Artaria et Comp. (1 Fl. 40 Kr.)

Obgleich die Kompositionen des Herrn Ferrari unter den gewöhnlichen so genannten Liebhabern und Nichtkennern wohl aufgenommen seyn mögen, so können sie doch unmöglich irgend einem gebildetern Künstler oder Kenner Vergnügen gewähren. Auch in der vor uns liegenden korpulenten, auf 6 Bogen gestochenen Caprice was aufzufinden, das sich von einer guten und neuen Seite auszeichnete, wird man sich vergebens bemühen. Auf Vergehungen gegen den reinen Satz stösst man hingegen desto häufiger.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Oktober. N°. 2. 1801.

Abhandlung.

Einige Bemerkungen über die Musik der Türken, zur Berichtigung mehrerer Reisebeschreiber.

Man spricht gewöhnlich der türkischen Nation allen Sinn für Musik ab; ich habe aber immer geglaubt, Musik ist eine dem Menschen zu nothwendige Sache, so sehr sein Bedürfniss, wie die Sprache, als dass ich, schon ehe ich jene Entscheidung zu untersuchen Gelegenheit hatte, sie unterschreiben mochte. Die bis zum Ekel, als Beleg, wiederholte Anekdote von jenem türkischen Gesanden in Wien, den das Einstimmen der Instrumente mehr interessirt hatte, als die Musik der Oper, entscheidet, meines Erachtens, gar nichts. Dass die Wiederholung der Grundtöne und der Quinten beym Angeben der Instrumente dem Ohre dieses Mannes, als die reinste Harmonie wohlthat, entscheidet für ihn; dass er, der nie ein europäisches Theater gesehen, mehr von dem angezogen wurde, was es, nach erhobenen Vorhang, zu sehen, als zu hören gab, ist ganz natürlich, und gehet den meisten für Musik nicht gebildeten Menschen unter uns gleichfalls so; dass, wenn er auch auf die Musik achtete, das Complicirte, schnell Vorüberrauschende unsrer jetzigen Opernmusik ihm nicht interessant seyn konnte, ist bey ihm, dessen Ohr noch nicht einmal gewöhnt war, es so behende aufzufassen, wie viel weniger sein Verstand und Gefühl, das Aufgefasste zum Bewusstseyn kommen zu lassen, eben so natürlich. Man führe etwa einen unsrer Junker, der nie von seiner Hufe gekommen, zum erstenmale in eine grosse Oper, und man wird dieselbe Würkung bemerken, nur dass es ihm vielleicht an der Aufrichtigkeit fehlen möchte, sich für das Stimmen zu erklären.

Ich will dieser Anekdote, da sie einmal bekannt worden und man von jenem Einen auf alle zu schliessen gewohnt ist, eine andere entgegensetzen, nicht damit man auch aus dieser auf alle schliessen möchte, sondern nur um jene vielleicht zu entkräften. Vor einigen Jahren befand ich mich in Leipzig zur Zeit der Ostermesse. An einem Messsonntage wollte ich das Konzert im Gewandhause besuchen, und sahe einen riesenmässig, aber wohlgebildeten Türken, der, wie ich nachher erfuhr, zur damaligen türkischen Gesandschaft am preussischen Hofe gehörte, am äussern Eingang in den Hof stehen. Mit sichtlichem Wohlbehagen sahe der Mann die schönen Damen vor sich vorbey nach dem Saale zu wandern. Ich machte mich an ihn, er sprach ein schlechtes französisch. Wollen Sie in das Konzert gehen? fragte ich; ich will Ihnen den Weg zeigen. — „Wird es bald anfangen? — „Sogleich." — „Ich werde folgen." — Er ging im Uebermaas seiner Galanterie, an den im Hofe befindlichen Brunnen, legte sein Oberkleid ab, wusch sich Hände und Gesicht, machte seine Toilette wieder und kam mit mir. Ich konnte bald bemerken, dass er gar keine wissenschaftliche, wie viel weniger einige artistische Bildung, dass er, auch noch nie eine vollständige Orchestermusik gehört hatte. Ich achtete genau darauf, was die Musik auf ihn würken würde, und sein ausdrucksvolles Gesicht erleichterte das Beobachten. Das Einstimmen der Instrumente war zu wenig ruhig, als dass

es ihn hätte anziehen sollen; auch konnte er sich von dem lebhaften Eindruck, den der schöne Saal, die zahlreiche geschmückte Gesellschaft u. dgl. auf ihn machten, noch nicht losmachen. Beym ersten Akkord der Haydnschen Sinfonie wurde er ernsthaft und sahe von nun an unverwandt nach dem Orchester. Die Sinfonie schien ihm recht wohl zu gefallen, aber nichts Bestimmtes auf ihn zu würken; so war es auch mit der darauf folgenden Opernscene. Jezt kam ein Flötenkonzert. Das sezte sein ganzes Wesen in Bewegung; seine Augen blitzten von Freude, seine Brust hob sich unruhig, es wurde ihm heiss, und er legte in den Ritornells eines seiner Kleidungsstücke nach dem andern von sich, streifte sich sogar die Hemdermel von weisser Seide hinauf, bis er endlich mit nakten Armen in einem rothseidnen Unterwestchen da sass. Als das Flötenkonzert geendigt war, ergoss er sich in Lobsprüchen über das Instrument und den Spieler. Er wünschte sehr, beyde näher kennen zu lernen. Ich wies ihn an den Virtuosen, Herrn Musikd. Müller, und dieser machte ihn, nach Beendigung der Musik, mit dem Instrumente bekannt und phantasirte ihm etwa eine Virtelstunde allein — darauf vor. Unser Türke war voll Entzücken und Dankbarkeit. Der den Literatoren wohl bekannte Hr. D. Hager (jezt in London) der als gebildeter Augenzeuge über die europäische Türkey sprechen kann, und dem ich jene Anekdote mittheilte, bestätigte meine bessere Meynung von der Musik der Türken; ihm vornehmlich, und einigen meiner spätern, ebenfalls zuverlässig und an Ort und Stelle unterrichteten Bekannten, verdanke ich, was ich zur Berichtigung des Urtheils der meisten Reisebeschreiber (auch des neuesten: Dallaways) hier beybringen will, und worüber ich mich vielleicht zu andrer Zeit ausführlicher erklären werde.

Die Musik ist den Türken sehr lieb, obschon sie freylich noch keinen Kunst-Werth in sie setzen, indem sie von Kunst selbst nichts wissen. Niebuhr irret, wenn er sagt, die Türken hielten es für verächtlich, Musik auszuüben; im Gegentheil gehört es jezt, wenigstens in Konstantinopel, zum feinern Leben, an Musik Geschmack zu finden und auch selbst etwas auf einem Instrumente zu leisten. Mehrere der jezt vornehmsten Häuser haben ihre Kinder, vornehmlich die Söhne darin unterrichten lassen. Die Gebildetern singen wenig, aber der gemeine Mann mehr. Nur hält ein gebildeter Türke es für einigermassen entehrend, sich öffentlich und für Geld hören zu lassen. Er urtheilt über diejenigen, welche das thun, etwa wie der Pöbel unter uns, oder wie wir, über Seiltänzer und Luftspringer. In vertraulichen Zirkeln hingegen und in ihren Harems lassen sie sich sehr gern hören. Guy irret, wenn er behauptet, sie wären ohne alle musikalische Theorie. Freylich lernen die meisten unter ihnen nur nach dem Gehör singen und spielen, und die Geübtern phantasiren dann frey hin, wie es ihnen der Geist giebt auszusprechen. Aber sie haben doch auch eine regelmässige Bezeichnung ihrer Töne, so wie ihre Melodien regelmässigen Rhythmus, ihr Gesang reine Intonation, ihr Vortrag gehörigen Takt. Zur Bezeichnung der Töne bedienen sie sich, wie die Alten, der Zahlen. Ihre bekanntesten Volkslieder sind auf diese Weise in Noten gesezt.

Ihre Musik selbst bewegt sich, wie die, aller für eigentliche Kunst ungebildeten Nationen, in den beyden Extremen: sie ist entweder äusserst sanft und schmelzend, oder äusserst rauh und tumultuarisch. Sie lässt sich, ihrem Geiste nach, am besten mit der berühmten Musik der Bergschotten zusammenstellen. Liebe und Krieg sind die immerwiederkehrenden Gegenstände ihrer Lieder und der Ausdruck der Empfindungen für beyde ist der stete Sinn ihrer Musik. Ihre Harmonie will in beyden Gattungen freylich nichts sagen, verläuft sich selten über die Dominante oder den, dem dur-nächstverwandten Mollakkord und umgekehrt, und ist mehr ein Anklingenlassen der von Natur mitklingenden Töne beym Aushalten des Einen, (und wird also nur bey den Schlussfällen und

Einschnitten angewendet) als eigentliche kunstmässige, nach Regeln geordnete Harmonie. Nicht nur ihre Liebeslieder, wie man behauptet hat, sondern auch die meisten ihrer kriegerischen Gesänge bewegen sich in den weichen Tonarten, und geben also einen Beleg mehr, zu der von andern schon gemachten Bemerkung, dass für die Musik durch künstliche Kultur nicht gebildete Menschen lieber in Moll als Dur singen — woraus man fast schliessen möchte, die Natur habe die Musik mehr für den Ausdruck der Wehmuth, als der Freude bestimmt. Sehr bemerkenswerth, und von Dallaway auch schon bemerkt, ist es, dass sie zum Ausdruck ihrer Zärtlichkeit in sanften Uebergängen der Melodie mit unsern halben Tönen nicht ausreichen, sondern zwischen ihnen noch feinere Nüanzen, und von den Geschicktern sogar bezeichnete Viertelstöne haben und diese recht genau hervorzubringen und anzuwenden wissen. Ihre verliebten Klagen drükken sie entweder auf der Guitarre oder dem Psalter allein, oder im Gesange von diesem begleitet, aus. Seltner gesellen sie zu einem dieser Instrumente noch eine einfache Flöte. Wenn sie nicht klagen, so verzweifeln sie in Liebe, und dann werden ihre Lieder, wie die Musik dazu, wild und der kriegerischen ähnlich. Das Volkslied ist immer so — entweder wirklich kriegerischen Inhalts, und voll heftiger Explosionen unglücklicher, verzweifelnder Liebe, und der Vortrag desselben von dem gemeinen Mann, der überhaupt im Orient lieber verzweifelt als klagt, wird deshalb oftmals mehr ein heftiges Geschrey, als ein lebhafter Gesang.

Ihre kriegerische Musik ist mehr Veranlassung, als Urbild unsrer sogenannten türkischen Musik. Es gehört zum Anstand und zur Pracht der vornehmern Officiere viel Musiker um sich zu haben. Die Hauptinstrumente bey ihrer militairischen Musik sind Hoboen, Becken, kleine Trommeln aller Art und die grosse Trommel, die allein eine Art Grundbass führt. Piccolflötchen, Triangel, Schellen u. dgl. sind selten dabey, und Klarinetten oder Fagotten fast gar nicht. Der Effekt ist stark, aber es würkt mehr, als rhythmisches Geräusch, denn als Musik, besonders da die Hoboisten, wenn sie halbwege ins Feuer kommen, aus Leibeskräften Unisono in ihre Instrumente hineinblasen und so einen kreischenden, weithin gellenden Schallmeyenton hervorbringen. Die grosse Trommel, dieser gewaltige Hebel des türkischen Enthusiasmus überhaupt, hält aber dabey stets den regelmässigsten Takt, und so ist in dem Lermen doch Methode. Dabey sind die Stücke, die sie spielen, einander so ähnlich, dass, wenn man nicht genau aufmerkt, man glaubt in Ewigkeit dasselbe zu hören — wie bey den Bergschotten.

Hiervon lohnt es also nicht die Mühe viel zu sagen; zweckmässig mag es seyn, denn marschiren lässt sich's vortrefflich darnach und begeisternd ist es wenigstens für die Muselmänner, wie der Augenschein lehrt, gleichfalls; aber schön ist es wirklich nicht. Statt dessen will ich noch einer religiösen Anwendung jener sanftern Musik erwähnen, auf die auch Dallaway sich bezieht, und die wenigstens seltsam genug ist. Es giebt nämlich eine Art sogenannter flehender Derwische, die aber heulende heissen sollten, deren Beruf ist, unaufhörlich mit den entsetzlichsten Verzerrungen zu schreyen: Ullah - hoh! Ullah-hoh! Die frömmern darunter, denen das noch nicht genügt, verrichten diese ihre Andacht, indem sie jene Worte heulen und ein glühendes Stück Eisen zwischen die Zähne nehmen, dessen Gluth sie gewaltsam heraushauchen, so dass oft die Funken davon sprühen, wobey sie sich mit unglaublicher Geschwindigkeit auf einem Beine herumdrehen. Bey dieser heiligen Ceremonie ertönt nun jene sanfte Musik von einer Flöte und einem Psalter oder einer Guitarre, und frischt die Kräfte des Heulenden an, wenn sie ermatten wollen, bis der Unglückliche endlich ganz erschöpft und nicht selten ohnmächtig zu Boden sinkt. Mit grosser Verehrung eilt man nun herbey, preiset ihn selig, trägt

ihn fort, stärkt und labt ihn, bis er in den Stand kömmt, solche Proben seiner Gottesfurcht von neuem abzulegen.

T. A. G.

Recension.

W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem. — W. A. Mozarts Seelenmesse mit untergelegtem deutschen Texte. Vollstandige Partitur.

(Beschluss.)

No. 5. Recordare etc. Ist ein Quartett mit abwechselnden Solostellen für den Diskant, Alt, Tenor und Bass in f dur (wahrscheinlich Larghetto, Andante oder Andantino; denn die Bewegung ist nicht angezeigt). Voll der lieblichsten und anmuthigsten, durch reiche Harmonien verschönerten Melodien, durch häufige Abwechselung bey der Wiederholung ähnlicher Gedanken, durch eine vorsichtige und richtige Anwendung vielfältiger Dissonanzen; durch die gleich im ersten Takte S. 59 im Violoncell zur Begleitung gewählte und in den Violinen S. 60 durch die kanonische Bearbeitung äusserst einschmeichelnde Figur, die in der Begleitung herrschend und beynahe durchs ganze Stück beybehalten ist; durch die daraus neben der grössten Mannichfaltigkeit entstehende Einheit, Gleichheit, natürliche Verbindung und Verkettung der einzelnen Theile in einander u. s. w. erreicht das Ganze einen Grad der Vollkommenheit, den man in Werken ähnlicher Art vergebens suchen dürfte, der sich aber auch nur durch das Ganze anschaulich machen lässt. Rec. kann indess nicht umhin, den Anhängern des Voglerschen Systems hier folgende Stelle aus diesem Tonstücke herzusetzen:



die kurz vor dem Schlusse zweymal, nämlich S. 75 u. 76 vorkommt, fast alle Zuhörer beym ersten und mehrmaligen Hören auffallend überrascht und doch zugleich auf alle sehr angenehm wirkt. Da man nun der nicht geschwinden Bewegung wegen hier nicht wohl annehmen kann, dass die bey ++++ befindlichen 4 Sextenakkorde, so ganz eigentlich aus blos durchgehenden Tönen bestehen, oder, wie man zu sagen pflegt, im Durchgange vorkommen, denn selbst, wenn man auch dies zugeben wollte, man hört sie als Sextenakkorde alle bestimmt und deutlich; so wäre Rec. sehr begierig, von irgend einem unter ihnen über die Erscheinung und Möglichkeit jenes beynahe allgemeinen und doch nach diesem Systeme durchaus unstatthaften und daher räthselhaften Vergnügens, einige befriedigende Belehrungen und Erörterungen zu erhalten, vorausgesezt und einverstanden, dass das, was beynahe allen, vielleicht sogar ihnen selbst gefallt, nicht schlecht seyn kann.

No. 6. Confutatis maledictis etc. Ein Schauder, Angst und Entsetzen erregender Chor in A moll, den die tiefern Stimmen, Tenore und Bässe, unterstüzt durch Posaunen, Fagotts, Trompeten und Pauken gegen den durch alle Saiteninstrumente verstärkten Bass gleichsam kämpfend anheben, bis man nach der schönen Einleitung S. 80, Takt 1, durch die ohne allen Schmuck Erhörung flehende Bitte der Diskant- und Altstimmen nebst einer höchst einfachen Begleitung der Violinen bey den Worten voca me! etc. beruhiget und getröstet wird. Doch nur kurz währt diese Beruhigung: denn plötzlich wird man von neuem durch Fluch und Verderben über die Verdammten in wiederholte vergrösserte Angst und Schrecken gesezt, aber auch von neuem und mit verstärkter, wachsender Sehnsucht hört man Gnade und ewige Seligkeit erflehen. Der höchste Grad tiefer Demuth, gänzlicher Hingebung u. s. w. konnte wohl schwerlich glückli.her ausgedrückt werden, als es hier S. 85 durch die in jeder Rücksicht neuen, stummes Erstaunen und Be-

wunderung erregenden und dennoch keinesweges unnatürlichen oder widerlich auffallenden Modulationen und Ausweichungen geschehen ist. Den mit diesem grossen Werke unbekannten Lesern wird es vielleicht lieb seyn, diese grossen harmonischen Seltenheiten wenigstens skizzirt hier zu finden. Hier sind sie:



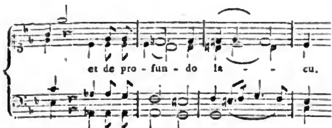
Gleich hierauf fällt das Larghetto No. 7. Lacrymosa dies illa etc. ¾ Takt in D moll ein, worinn sich unter mehrern Schönheiten besonders S. 90, Takt 2 – 4 und S. 91, Takt 1 als Muster edler, erhabener und zweckmässiger Mahlerey aufstellen lassen. Im lezten Takte S. 91 steht in den Bässen:



Denn es kann hier offenbar, wegen des darauf folgenden Quart-Sexten-Akkordes von a, kein Sekunden-Akkord von as statt finden, und ist also der verminderte Septimenakkord, mit der verminderten Terz und durch die verminderte Sexte vorgehaltenen kleinen Quinte von gis. M. muss doch ein schlechter Voglerianer gewesen seyn; denn wenn dem Rec. ein Fall bekannt ist, wo dieser von ihnen so sehr in Schutz genommene Septimen-Akkord mit der verminderten Terz wirklich überraschend, schön und doch natürlich klingt, so ist es hier. Wir wollen nicht hoffen, dass unserm Verfasser dieses System bekannt war, und er gar absichtlich so geschrieben habe. S. 92, Takt 4 und S. 93 befindet sich wieder eine sehr schöne, mahlerische, ganz die fromme Empfindung ausdrückende Modulation nach f dur. Nach einer kurzen Einleitung nach D moll wird die Bitte um ewige Ruhe kräftig und dringend wiederholt. Mit dem Amen schliesst durch den Unterdominanten-Akkord in den harten Dreyklang von d dieser Chor und wenn man will, die erste Hälfte des Requiem.

No. 8. Domine Jesu Christe etc. Ein grosser, stark gearbeiteter Chor in G moll, der in Ansehung kunstreicher Ausführung dem ersten No. 1. vollkommen an die Seite gesezt werden kann. Wer insbesondere einen vorzüglichen Werth auf kanonische, kontrapunktische Sätze, Imitationen u. dgl. legt, wird durch das quam olim Abrahae etc. S. 106, welches selbst unter den kunstreichern Arbeiten eines I. Seb. Bach eine ehrenvolle Stelle einnehmen würde, vollkommen befriediget werden, und es vielleicht mit dem Rec. herzlich bedauern, dass uns der grosse M. das: ne absorbeat eas tartarus etc. S. 101 und: das sed signifer sanctus Michael etc. S. 104 nur so kurz geniessen lässt und es nicht auf ähnliche Art durchgearbeitet hat. Wie aber, wenn dieser Chor alsdann zu einer wirklich ermüdenden Länge angewachsen wäre? — ein Vorwurf, den sich vielleicht kein einziger Komponist je weniger zu Schulden kommen liess, als gerade M., besonders in seinen spätern Werken — Wenn vielleicht gar diese Skizzirung eine für die möglichste Vollkommenheit des Ganzen sehr wohl berechnete Sparsamkeit dieses ausserordentlichen musikal. Oekonomen verriethe? Wenn er befürchtet hätte, durch eine gar zu ausführliche Bearbeitung jener Stellen die Aufmerksamkeit unzeitig anzustrengen, sie zu ermüden, und dadurch die Stärke der Zuversicht auf die gegebenen Verheissungen zu schwächen? Wenigstens glaubt Recens. in den Werken dieses unerreichten Künstlers durch wirklich angestellte Versuche und genaue Prüfung gefunden zu haben: dass er oft durch weise Sparsamkeit mehr giebt, als man von vielen andern durch die grösste Verschwendung erhält; und, wenn er sich darinn, dies auch hier gefunden zu haben, nicht irret — wer wird nicht gerne mit ihm, im Anstaunen und in gerechter Bewunderung des Einzigen, das vermeyntlich geraubte

Vergnügen vergessen? — Ausser der angeführten kunstreichen Bearbeitung dieses Chors finden sich auch in demselben mehrere vortreffliche Ausweichungen, unter denen sich vorzüglich folgende S. 99 von Seiten einer edlen Mahlerey auszeichnet:



No. 9. Hostias et preces etc. Ebenfalls ein Chor, ¾ Takt, Larghetto in Es dur, von einem, dem vorigen beynahe entgegengesezten Charakter, voller Schönheit, Anmuth und sanfter Würde. Schade nur, und insbesondere hier doppelt Schade! dass die gar mannichfaltigen, häufigen, harmonischen Schönheiten in diesem Chore dermassen Schlag auf Schlag einander folgen oder gleichsam einander treiben und zu verjagen scheinen, so dass man im sich ausbildenden Genuss einer eben gehörten und empfundenen, durch eine neue immer stärkere von neuem hingerissen, in freudiges Erstaunen und Bewunderung gesezt, aber auch zu gleicher Zeit — gestört wird. Wirklich sind der auffallenden Schönheiten in diesem Chore gar zu viele — gar zu gedrängt. Rec. ist weit davon entfernt, seine individuellen Empfindungen als einzig richtige zur allgemeinen Richtschnur aufzustellen — doch kann er für sich den Wunsch nicht unterdrücken, dass M. in diesem Chore, ohne irgend etwas wegzulassen, manches anders oder — was ihm noch ungleich lieber seyn würde — ihn wenigsteus 4 mal so lang gemacht haben möchte. Denn es geht ihm beym Genusse desselben gerade wie manchem Prasser an einer, mit vielen und auserlesenen Gerichten besezten schnell servirten Tafel, der, um nichts vorbeygehen zu lassen, alles gierig hinnimmt, alles probirt, und am Ende nichts von allem gehörig genossen hat. Nach einem völligen Schlusse in den Hauptton Es S. 119, beginnt und vollendet der Chor zu den Worten: fac eas Domine etc. eine schöne Modulation nach G moll, worauf sodann das: quam olim Abrahae, wiederholt wird. Rec. glaubt, und hält sich durch Versuche bey mehrmaligem Aufführen beynahe überzeugt, dass bey der Wiederholung dieses: quam olim etc. eine etwas geschwindere Bewegung — aber ja nicht übertrieben — von guter Würkung und dem Zwecke angemessen sey.

No. 10. Sanctus etc. Chor, 4/4 Takt, D dur — sehr langsam — ein wirkliches Heilig, voll hoher Einfalt, Pracht und Würde. Welcher Sterbliche hat die Ruhe des Unendlichen und seine unermessliche Fülle kräftiger verkündet, als es hier durch das im Einklange verstärkte C S. 130, Takt 3 und weiter — geschieht? Mit einer — leider! nur gar zu kurzen — lebhaften Fuge ¾ Takt, zu den Worten: Osanna in excelsis schliest dieser Chor.

No. 11. Benedictus etc. Quartett, B dur, im langsamen 4/4 Takt; ohnstreitig sowohl im Requiem als überhaupt eins, wegen der durchaus darin herrschenden leichten, fasslichen und natürlichen Melodien und Harmonien, der einfachsten, gefälligsten und allgemein einschmeichelnden Tonstücke. Einzelne Schönheiten als vorzüglich darin auszuheben, ist wegen der grossen Einheit im Ganzen, der fast beyspiellosen Aehnlichkeit und Gleichheit der einzelnen Theile, der schönen und mannichfaltigen Verbindungen und Verkettungen, mehrerer anderer Vorzüge gar nicht einmal zu gedenken, unmöglich; man müsste alles hersetzen. Rec. begnügt sich daher, seinen damit unbekannten Lesern das erste Alt-Solo herzusetzen:



Dieses Quartett schliesst ebenfalls mit der kurzen, durch die Transposition in B dur – etwas veränderten Fuge des vorhergehenden Chors.

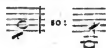
No. 12. Agnus Dei etc. Auch dieser Chor in D moll $\frac{3}{4}$ Takt hat mehrere eigenthümlich sich auszeichnende Schönheiten; vorzüglich gefällt Rec. der edle, rührende und sehnsuchtsvolle Ausdruck folgender (S. 153.), in mehrern Tönen (S. 155 und 157.) wiederholten innigen Bitte um ewige Ruhe:



wie auch die vortrefflichen Modulationen S. 158 nach dem f dur als Dominanten-Akkord von B, die hier zu gleicher Zeit als Einleitung zu dem nun folgenden Diskant-Solo und Chore dienen, welche einige ganz unbedeutende Veränderungen, die der veränderte Text nothwendig macht, abgerechnet, Note für Note aus dem ersten Chore von S. 10, Takt 2 an, abgeschrieben sind. Dass der zum Schluss wiederholten Fuge dieses Chors die Worte: cum sanctis tuis in aeternum untergelegt sind, ist schon in dem oben angeführten Briefe des Herrn Süssmayer erinnert worden. Rec. glaubt, dass diese übrigens so vortrefflich gearbeitete Fuge hier ungleich zweckmässiger ist, und selbst zu den untergelegten Worten besser passt, als im ersten Chore; nur gefällt es ihm nicht, dass der Haupt- und Gegensatz dieselben Worte hat. Der Verf. des wohlgerathenen und sorgfältig untergelegten deutschen Textes, Herr Minder, Kandidat der Theologie in Hamburg, hat auch diese Unvollkommenheit zu verbessern gewusst.

Rec., der sich absichtlich alles Krittelns über kleine und unbedeutende, obgleich, besonders im Akkompagnement, sehr häufige Fleckchen und Unvollkommenheiten, an denen aber höchstwahrscheinlich Mozart vollkommen unschuldig ist, enthalten hat, wünscht herzlich, dass, bey einer hoffentlich zu erlebenden neuen Auflage, dies Werk unter der Aufsicht eines wahrhaft gründlichen Tonsetzers erscheinen möge, um es auch von diesen Unreinigkeiten ganz gesäubert zu sehn. In der Voraussetzung, dass es einem jeden Besitzer dieses Werkes lieb seyn muss, es korrekt zu haben, folgen hier die bedeutendsten Druckfehler.

S. 7, System 5, Takt 2. im 2ten Fagott, muss das 2te 4tel d statt f seyn. S. 6, 7 und mehrere folgende, ist, da der Bass nicht beziffert ist, das Tasto solo, Organo, Semi-Organo u. dgl. durchaus ganz überflüssig. S. 16, S. 8, T. 5. muss das 4tel $\bar{\bar{f}}$ ein 8tel seyn. S. 19, S. 4, T. 4. muss der Bogen von dem 1sten nach dem 2ten 4tel $\bar{\bar{a}}$ weg. S. 20, S. 4. T. 4. Muss die erste 4tel Note $\bar{h}$ stat $\bar{\bar{d}}$ seyn. S. 50, Syst. 6. Takt 4. in der 2ten Trompete statt:



S. 34, Syst. 4. Takt 4. muss vor dem $\bar{f}$ statt des ♯ ein ♮ stehn. S. 47, Syst. 2. T. 4. muss das ♮ vor $\bar{h}$ weg. S. 48, S. 8. T. 2. muss statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel stehen. S. 56, S. 3. T. 3. fehlt eine ♮ vor $\bar{c}$. S. 59, S. 4. T. 2. fehlt p. S. 59, Syst. 12. T. 1. Muss statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel stehen. S. 95, S. 4. T. 3. muss statt des ♮ ein ♯ vor $\bar{f}$ stehen. S. 95, S. 9. T. 3. muss die erste Note b statt $\bar{d}$ seyn. S. 98, Syst. 3. T. 5. müssen die drey lezten Noten a statt $\bar{c}$ seyn. S. 98, S. 11. T. 5. fehlt p zu Anfange. S. 133, S. 11. T. 4. müssen die Sylben sis, he, im Texte weg und unter das A des folgenden Taktes gesezt werden. S. 158, System 4. T. 2. fehlt ein ♮ vor dem 2ten 8tel $\bar{\bar{f}}$ im 3ten und dem ersten 16tel $\bar{\bar{d}}$ des 4ten 4tels. S. 158, Syst. 5. T. 4. muss das

♮ im 2ten 4tel anstatt vor d̄ vor h̄ stehen. S. 158, System 8. T. 2. fehlt ein b vor dem lezten h̄. S. 159, S. 12. T. 1. muss die erste Note c statt d seyn. S. 147, S. 5. T. 3. im 2ten Fagott muss das erste 8tel des 3ten 4tels nicht c sondern A seyn. S. 153, T. 8. fehlt in den Singestimmen das Forte. S. 155, S. 10. T. 4. fehlt vor dem h ein ♮. S. 156, S. 5. T. 5. muss das H eine Oktave höher stehen. S. 163, Syst. 5. T. 2 bis 3. im ersten Fagott fehlt der Bogen, von a nach a. Mehrere fehlende, überflüssige und unrichtige Bogen, Punkte u. dgl. wie auch andere unbedeutende oder in die Augen fallende Fehler wird ein jeder leicht bemerken und berichtigen können.

Schliesslich findet Rec. noch nöthig zu bemerken, dass zur gehörigen Aufführung dieses Requiem ein gutes, sicheres und starkes Singechor erfordert wird; vorzüglich muss der Diskant gut und hinlänglich besezt seyn, weil er sonst in den Chören durch die mit Posaunen verstärkten übrigen Singstimmen verdunkelt werden möchte.

Kurze Nachrichten.

Berlin, Anf. Oktob. Jezt, da sich die Familien, welche in unsre Anstalten für das feinere Vergnügen und folglich auch in die Anstalten für Musik, Leben bringen, vom Lande, aus Badern u. s. w., wieder in die Hauptstadt sammlen, kann man den Lesern der mus. Zeit. auch wieder ein Wort über musik. Neuigkeiten sagen. Das erste Konzert dieses Spatherbstes gab Mad. Braun, gebohrne Brouwer, die von der Reise in ihr Vaterland, Holland, zurückkehrte. Es ist ihrer schon in Ihren Blättern von Ihnen selbst mit Lob gedacht worden, und ich unterschreibe aus Ueberzeugung, was Sie von ihr gesagt haben. Ihr Konzert war sehr glänzend, da sie von der Loge Royal - York, deren gesellschaftliche Tafelvergnügungen sie mit ihrem Lehrer, Herrn Hurka, vermehrt, unterstüzt wurde. Für den 16ten Nov. hat ein Herr Thomas, der sich in der bey ihm für zwey Groschen zu habenden Ankündigung einen leipziger Musikdirektor nennet, ein grosses Konzert in der Garnisonkirche, in sieben verschiedenen Sprachen zu geben versprochen! — Die Ihnen neulich gegebene Nachricht von der Einweihung unsers neuen Theaters zum 1sten Okt., war zu voreilig. Herr Verona, der Theatermahler, denkt erst Ende Nov., und Hr. Direkt. Iffland im Dec. fertig zu seyn, so dass das Haus wahrscheinlich zum neuen Jahr eingeweiht werden wird. —

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Flûtes, *comp. par E. Neubauer.* Oeuvre 7. Augsburg, chez Gombart. (1 Fl. Kr. 48.)

Die Tonarten, worin diese Duetten gesezt sind, sind D, G und C. Sie haben durchaus einen leichten, angenehmen und fliessenden Gesang, enthalten keine schwierige und lungenerschöpfende Passagen und sind überhaupt der Natur des Instruments sehr angemessen. Jedes Duett enthält vier Satze, die gerade die rechte Ausdehnung haben und nicht zu lang, aber auch nicht zu kurz sind. Der Freund und Kenner des ächten zweystimmigen Satzes wird aber durch sie weniger befriediget werden, als der blosse Dilettant, für welchen sie eigentlich gesezt zu seyn scheinen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Oktober. №. I. 1801.

Ankündigung der Herausgabe von J. Haydn's vier Jahrszeiten.

Nie hat ein musikalisches Kunstwerk eine solche Sensation erregt und ein so ausgebreitetes Publikum gefunden, als J. Haydns Schöpfung. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir einen Hauptgrund dieses allgemeinen Interesse an jenem Werke, ausser seinem reinen Kunstwerth, darin finden, dass es in einem Maase, wie noch kein grosses musik. Kunstprodukt, das Hohe und Tiefe der Tonkunst so glücklich mit dem Populairen und Gefälligen verbindet.

Ist diese Meynung gegründet, so dürfen wir auch ein eben so allgemeines Interesse an dem neuen Werke des unsterblichen Haydn, an seinen Jahrszeiten, dessen Herausgabe wir hiermit ankündigen, erwarten: denn ist jenes Mittel, überall Freunde zu finden, dem Künstler dort gelungen, so ist es ihm hier, nach dem einstimmigen Urtheil aller Kenner, die sich damit bekannt gemacht haben, noch weit mehr geglückt; hier, wo sich der Genius des Künstlers an der Hand der Natur mit unbegreiflicher Vielseitigkeit gleich frey und gleich lebendig in den Darstellungen des Erhabensten und Furchtbarsten, wie des Zärtlichsten und Freundlichsten bewegt. Wenn Haydn dort schilderte, wie diese Welt wurde, so schildert er hier, was sie geworden; wenn er deshalb dort das Gefühl mehr vermittelst der Phantasie hinriss, so ergreift er es hier mehr unmittelbar, und es erregt Erstaunen, was für durchaus neue Mittel sein unerschöpflicher Geist und seine einzige Erfahrung zu diesem Zweck hier in's Spiel zu setzen gewusst hat.

In dem Vertrauen, dass das Publikum sich den in seiner Art durchaus einzigen Genuss an diesem Werke verschaffen und unsre, gewiss nicht unbedeutende Unternehmung unterstützen werde, haben wir die Herausgabe desselben übernommen; der Druck der Partitur und des Klavierauszugs ist bereits fortgerückt, und wir werden beydes noch vor Ablauf dieses Jahrs den Liebhabern gewiss liefern.

Wir haben nichts verabsäumt, dem Werke ein, seinem innern Werthe entsprechendes Aeussere zu geben. Es werden von der Partitur und dem Auszuge zwey Ausgaben geliefert, wovon die eine neben dem deutschen, den französischen, die andere, neben dem deutschen, den englischen Text enthält. Wir bitten die Liebhaber, in ihren Bestellungen darauf Rücksicht zu nehmen. Partitur und Auszug werden mit einem Kupfer zweyer der vorzüglichsten deutschen Künstler verziert und in einen saubern, möglichst eleganten Umschlag geheftet erscheinen.

Die Namen derer, welche auf die Partitur pränumeriren, werden, da sie als Beförderer eines zum Vortheil der Kunst selbst gereichenden Unternehmens anzusehen sind, vorgedruckt, wenn sie uns zeitig und bestimmt gemeldet werden.

Das Werk ist um ein Beträchtliches stärker, als die Schöpfung: die Partitur wird wahrscheinlich über 100, der Klavierauszug über 40 Bogen in grossem Format betragen: da wir aber auf zahlreiche Unterstützung mit Gewissheit rechnen dürfen, so sind wir im Stande, einen verhältnissmässig wohlfeilen Preis ansetzen zu können. Denen, welche vor Ende dieses Jahrs den Preis an uns baar einsenden, wird

die Partitur für 8 Thlr. Sächs.
der Auszug für 3 Thlr.

geliefert. Dabey wird den Sammlern, wie bey andern unsrer Verlagsunternehmungen,

das fünfte Exempar frey

gegeben. Nach Ablauf dieses Termins wird der Ladenpreis um ein Beträchtliches erhöht werden.

Breitkopf und Härtel.

Erklärung.

Ohngeachtet unsrer, sehr bestimmt und vom Anfang dieser Zeitung gegebenen Erklärung, sendet man uns noch oft anonyme Kritiken, Nachrichten u. dergl. ein. Wir ehren die Anonymität, die so Manchem von Verhältnissen abgedrungen wird; aber wir hassen noch mehr den Gebrauch, Journale zum Tummelplatz persönlicher Absichten, partheyischer Entscheidungen, und verächtlicher Klätschereyen zu machen, und ohne Allwissenheit kann man den Aufsätzen dergleichen Absichten nicht immer ansehen. Wir hatten unsre guten Gründe, gleich bey Errichtung dieses Instituts uns zum Gesetz zu machen, was wir hier wiederholen, wodurch wir jener achtungswerthen Anonymität entgegen zu kommen glaubten, und wobey zu verharren uns die nachherige Erfahrung nur noch mehr bestärkt hat; das nämlich:

Jeder nicht blos theoretische oder allgemeine historische Aufsatz — also jeder, der direkt oder indirekt persönlich ist, kann nur unter der Bedingung aufgenommen oder benuzt werden, dass der Verfasser sich uns nennt, (um das nöthigenfalls verantworten zu können, was er geschrieben, wogegen wir ihm die zuverlässigste Verschwiegenheit gegen Jedermann zusichern) oder dass er das für unsre Zeitung Bestimmte durch einen bekannten und zuverlässigen Mann, der sich nennet, und an den man sich bey streitigen Fällen halten kann, einsendet. Geschiehet beydes nicht, so werden wir, wie bisher, Alles Anonyme aus den Fächern, von welchen die Rede ist, zurücksenden, wenn wir wissen wohin, oder umgekehrt bey Seite legen, wenn wir jenes nicht wissen.

Man schenkt uns auch zuweilen anonyme Anforderungen, Anfragen, u. dgl. Wir nehmen auf diejenigen, die wirklich etwas sagen, in der Stille sorgfältige Rücksicht; nur bitten wir dergleichen Anfrager u. s. w. zu bedenken, dass sie nicht das Publikum sind; dass es uns nicht zugemuthet werden kann, auf jeden Einfall eines Individuums ausführliche (wohl gar, wie oft verlangt wird, öffentliche) Auskunft zu geben; und dass wir Fragen von dem Gehalt, wie etwa: Da ist gesagt, dass die Petersilie eine Pflanze sey; warum führt ihr nicht aus, dass sie nicht unter die Mineralien gehöre? oder: dort hat man einen neuen fürstlichen Palast beschrieben, wir haben uns auch ein Gemeindehaus erbaut, warum beschreibt ihr das nicht? — dass wir diese ganz ruhig bey Seite legen müssen.

Die Redakt. der mus. Zeitung.

Nachricht.

Das in No. 44. des 3ten Jahrgangs dieser Zeitung erwähnte neuerfundene Instrument zum Umwenden der Notenblätter, nebst einer Anweisung zum Gebrauch, ist bey uns auf Bestellung zu haben. Der Preis ist, nach Verschiedenheit des Aeussern, 2, 3 bis 4 Dukaten.

Breitkopf und Härtel.

Anfrage.

In vielen neuern Musikalien findet sich das Zeichen des Doppelschlags bald nach alter gewöhnlicher Art, bald mit einem senkrechten Strich durchzogen, nämlich so ∻. In lezterer Gestalt findet man es weder in Quanzens, Hillers und Tosi's, noch in Wolfs, Bachs, Türks, u. a. theoretischen Werken. Sollte nun der Strich durch das Zeichen des Doppelschlags sich blos durch die Abschreiber eingeschlichen haben? oder wollen die neuern Komponisten dadurch einen besondern Vortrag des Doppelschlags? oder gar eine neue Manier bezeichnen? — Man bittet sehr, dass jemand die Liebhaber hierüber belehren wolle und man wünscht, diese etwaunige Manier in dieser Zeitung durch Noten ausgedruckt, so wie den Namen des Belehrers unterzeichnet zu finden, der sich um die Liebhaber sowohl, als auch gewiss um die Kunst selbst dadurch verdient machen würde.

Berichtigung.

Ioh. Friedr. Doles lernte die Faustina Hasse nicht, wie No. 49 dieser Zeit. stehet, als Kreuzschüler, sondern zuerst in Hubertsburg, wo damals oft Opern gegeben wurden, und sodann in Dresden kennen. In der dort angegebenen Zeit unterstüzte er mit seinem schönen Tenor nicht die Musik des Chors der Kreuzschüler, sondern stand seinem Lehrer in der Komposition, Ioh. Seb. Bach in Leipzig, bey seiner Kirchenmusik bey. Seine frühere musik. Bildung erhielt er auf dem Gymnasium in Schleusingen. Ich danke denen, die mich an die Verwechslung jener Umstände erinnert haben.

Friedrich Rochlitz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Oktober. N°. 3. 1801.

Biographische Nachrichten.

Georg Eginhard, Graf zu Erbach.

Den 11ten Sept. d. J. starb zu Michelstadt in der Grafschaft Erbach, Fürstenauischen Antheils, Georg Eginhard, Graf zu Erbach, Bruder des jezt regierenden Herrn Grafen von Erbach-Fürstenau, in einem Alter von 38 Jahren. Wenn je warme, innige Liebe für die Kunst und das rastlose Streben, ihr durch Aufmunterung und Beyspiel innerhalb unserer Sphare einen weitern Spielraum zu verschaffen, den schlummernden Kunstsinn zu wecken, den sinkenden aufzurichten; wenn je eine solche rein humane Tendenz Ansprüche geben konnte, auf eine Stelle in den Herzen der Nachkommen, nachdem unsere sinnliche Existenz schon lange keinen Raum mehr füllt: so verdient gewiss der Verstorbene, dass der enge Würkungskreis, den er im Leben so schön erfüllte, mit seinem Tode sich ausdehne, dass sein Name dem grossen Publikum bekannt werde, und dass, wer selbst das schöne Interesse für die Kunst in sich empfindet, an seinem Enthusiasmus traulich sich erwärme.

Von frühester Jugend auf liebte er die Musik und übte besonders ihren praktischen Theil unter der Leitung des bekannten Schröder. Ob er nun gleich keinen eigentlichen theorischen Unterricht genossen hatte, sich auch nie selbst auf ein tiefes Studium der Grundsätze der Tonkunst einliess; so erhob ihn doch sein angebohrner, ächt musikalischer Sinn eben so weit über den gewöhnlichen Liebhaber, der sein Geschmaksurtheil vom Zufall borgt, als über den blosen Praktiker, bey dem sich alles Verdienst in Fingerfertigkeit auflöst. Er zeigte nicht nur in der Musik, sondern auch in mehrern Zweigen der schönen Kunst einen vollkommen gebildeten Geschmack, dessen Gepräge er seiner ganzen Umgebung aufzudrücken, und dadurch den Sinn für das Schöne auch in andern zu beleben und zu verbreiten suchte. Am meisten gelang ihm dies in Rücksicht der Tonkunst. Das erste Liebhaberkonzert in unsrer Gegend war eine Frucht seines rühmlichen Eifers zu Verbreitung des bessern Geschmacks. Nachdem hier einmal die Bahn gebrochen war, folgten diesem ersteren bald mehrere, die in der Folge zu Erbach veranstaltet wurden, und dazu beytrugen, die Liebe zur Musik und den bessern Sinn für dieselbe in unsrer Gegend immer allgemeiner zu machen.

Mit Enthusiasmus verfolgte der Verstorbene alle diese Fortschritte und benuzte das Vorrücken aller zur eigenen Vervollkommnung. Er übte die minder gebildeten — befeuerte sie durch thätige Unterstützung, und sorgte stets dafür, ein oder das andere schlecht besezte Instrument durch einen geschickten Mann, den er ohne weitere Rücksicht in seine Dienste nahm, zu heben. Nie versäumte er ohne dringende Noth eine musikalische Privatübung oder ein öffentliches Konzert, wo seine Stelle bey der ersten Violine wohl lange leer stehen und seine Freunde an seinen Verlust mahnen wird.

Sein Tod war der Tendenz seines Lebens völlig gemäss; er starb ganz eigentlich im Dienste der Kunst, den schönen Tod, den gewiss jeder Künstler an dem unvermeidlichen Ziel seiner Tage sich wünschen wird. In dem

ersten Allegro der Symphonie hatte er theilnehmender, wärmer gespielt, als je, — eine gewisse harte Manier, die er, besonders bey raschen und lebhaften Passagen, nie ganz hatte ablegen können, schien heute, wie durch eine unbegreifliche Begeisterung, in den reinsten Strom einer fliessenden Tonsprache übergegangen zu seyn. — Jezt war das Allegro geendigt — Seine Freunde, denen diese Veränderung nicht verborgen bleiben konnte, wollten ihm entzückt ihre Bewunderung zu erkennen geben — aber — sein irdisches Ohr vernahm die Stimme des Beyfalls und Lobes nicht mehr! Die Schwingen seines lächelnden Genius hatten melodisch in seinen Saiten gerauscht und durch zarte Töne, die von jenseits herüberklangen, alle Härten der irdischen Tonbildung gemässigt. — Er sank, vom Schlage getroffen, im Nachhall der Haydnschen Symphonie. Alle Versuche zu seiner Rettung waren fruchtlos. Die grossen Harmonien des herrlichen Tonstücks ergriffen seine Seele und trugen sie auf ihren Wirbeln zu den höhern Regionen, ihrer Heimath, zurück.

Alle Tonkünstler und Liebhaber der Gegend feyerten seine Beerdigung durch die sehr gut gelungene Aufführung der erhabnen Trauermusik, die der schwedische Kapellmeister Kraus auf den Tod Gustavs gesezt hat. Ein Freund der Tonkunst, der des Verstorbenen Verdienste kennt und fühlt, dichtete auf seinen Tod das Sonnet, das ich hier beylege.

Vom Himmel steigt der hehre Bote nieder —
Der mit Gesang der Welt dich einst gegeben,
Ruft jezt melodisch dich ins neue Leben.
Auf Sonnenstrahlen wogen seine Lieder.

Und bald erkennt dein Geist die Töne wieder,
Und will im Jubel auf zur Heymath schweben.
Wie Blitze zukt des Geistes reges Streben
Durch seines Körpers aufgelöste Glieder.

In unsern Händen bleibt ein todt Gebilde,
Aus Harmonien webt sich, zart und milde,
Um den befreyten Geist ein neu Gewand;
Im lezten Ton, der unser Ohr umwallet,
Ist deines Lebens Schlussakkord verhallet,
Sein Nachklang tönt zu uns aus fernem Land.

Christian, Fürst zu Wittgenstein-Berleburg.

Am 4ten Oktober des vorigen Jahres starb auf seinem Schlosse der regierende Fürst Christian, zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg, nach einem Krankenlager von wenigen Tagen. Die Aerzte hielten Anfangs das Uebel für ein gewöhnliches Katharrfieber; bey der Leichenöffnung zeigte sich eine gänzliche Verdorbenheit der Lunge, die man bey einem, dem Anscheine nach gesunden Manne in den besten Jahren nicht hätte erwarten sollen, da er überdies kein blasendes Instrument trieb, nie, weder dem Trunk, noch andern Ausschweifungen ergeben, sondern unwidersprechlich ein nachahmungswürdiges Muster vernünftiger Sobrietät war. Ob er sich indessen vielleicht nicht durch den leidigen Walzer, den er sehr liebte, in seinen jüngern Jahren den Keim eines früheren Todes eingepfropft hat, will ich keinesweges in Abrede stellen; denn dieser, in jedem Betracht gefahrvolle vaterländische Bacchantentanz hat schon manches Schlachtopfer vor der Zeit der Reife dem Tode in seine Höle geliefert.

Dieser Fürst verdient in den Annalen der Tonkunst eine ausgezeichnete Stelle. Ich will es versuchen ihm ein kleines Denkmal zu weihen. Auch diese unvollendete Skizze wird dem Musikfreunde nicht ganz gleichgültig seyn, wenn sie auch seine Erwartung nicht in vollem Maasse befriedigt.

Der fürstliche Virtuose war gebohren am 12ten December 1753, und kam bereits 1773 im Alter von zwanzig Jahren zur Regierung.

weil man von Kaiser und Reichs wegen keinen Anstand nahm, einen solchen edlen jungen Erbfolger Veniam aetatis zu ertheilen und ihm das Wohl der Landesunterthanen anzuvertrauen.

Er beherrschte, seiner Jugend ohngeachtet, sein kleines Land als Vater und machte es durch liebevolle, weise Anordnungen bey aller Rauhigkeit des Bodens, der dem Pflüger Undank statt Ausbeute darbietet, glücklich. Aber in dem, nun geendigten französischen Kriege zeichnete er sich besonders durch Klugheit und Vatersinn für sein Völkchen aus. Er wusste durch eigene Gewandheit den meisten Beschwerden, die andre Länder so hart betrafen, vorzubeugen, oder sie wenigstens zu mildern. Er ging seinen Dienern und Unterthanen durch Sparsamkeit und damit verbundenen Einschränkungen im Beyspiel vor, als es die Noth erforderte, ohne jedoch Menschen an den Bettelstab zu bringen, die er vorher genährt hatte, und fand fruchtbringende Nachahmung. Gleichwohl hatte er sein doppeltes Kontingent, als Mitglied der beyden Kreise Oberrhein und Westphalen im Felde gegen die Franzosen, die sein Land oft bedroheten, stehen, und zeigte dadurch reines Gefühl für vaterländische Treue. Indessen zog ihm dieser deutsche Biedersinn keinesweges Nachtheil oder Verdruss zu; denn er wusste die französischen Generale durch hundert Mittel zu gewinnen; sie schäzten und schonten ihn, wo es nur irgends die traurige Kriegsnothwendigkeit gestattete. Bey aller Beschränktheit natürlicher Einkünfte, da das Land seinen ganzen Reichthum in Holz, Jagd und Eisengruben suchen muss, brachte er dennoch im Jahre 1791 die Fürstenwürde auf seine Linie, und entging dadurch, wie mehrere altgräfliche Häuser z. B. Wied-Neuwied, Wied-Runkel, Solms-Lich und andere, den Verunglimpfungen, welche man von Seiten der Kaiserlichen- und Reichs-Kanzeleyen den uralten unmittelbaren Reichsständischen Grafen seit vielen Jahren in den Weg geworfen hatte.

Diese wenigen Worte mögen hinreichend seyn, ihn als Landesherrn zu zeichnen: nun einige Worte über den edlen Fürsten als Weltbürger und Künstler. Eine lange Bekanntschaft mit ihm, und ein vertraulicher Umgang, der, man verzeihe mir diesen Schein von Arroganz, an Freundschaft grenzte, sezte mich in den Stand, seinen Charakter zu studiren und sein musikalisches Talent zu prüfen, denn wir haben zusammen oft halbe Nächte mit den Instrumenten in der Hand zugebracht. In solchen Stunden, wo zwey Personen die nämliche Neigung befriedigen, und besonders bey Liebhabern der Tonkunst, ergiessen sich die Gefühle des Herzens weit reiner, und der Charakter entfaltet sich zwangloser, als in grosser Gesellschaft, wo die Etikette ihr Wesen treibt. Hier war es, wo der Fürst seine Würde ablegte, mich mit seinem Vertrauen beehrte, und mir Gelegenheit gab, Gesinnungen bey ihm zu entdecken, die meiner ganzen Verehrung werth waren und die liebevolle Zuneigung gegen ihn erzeugten, welche ich seinem Andenken bis ans Ende meines Lebens in meinem Busen bewahren werde.

Er vermählte sich gleich nach dem Antritte der Landesregierung mit Charlotten Frideriken, einer Tochter des Grafen Carl zu Leiningen-Westerburg. Diese Ehe war vielleicht die glücklichste, welche je zwischen Personen von einem Stande, in welchem sich Eintracht und eheliche Treue so selten finden, geschlossen wurde. Aber der Fürst von Wittgenstein wählte für seinen Geschmack und für sein Herz, war selbst glücklich und beglückte namenlos seine Gemahlin, die unter die biedersten, liebenswürdigsten Weiber gehört, welche je aus deutschem Fürstenblut entsprossen sind. Man muss dieses fürstliche Ehepaar in der ganzen Wonne seiner Herzlichkeit gesehen haben, um sich einen Begriff von der Glückseligkeit zu machen, die sich Gatte und Gattin wechselseitig mittheilten. Sahe man den Fürsten und seine Gemahlin als Vater und Mutter in ihrem häuslichen Zirkel: dann sahe man das reizende Bild guter, zärtlicher, vernünftiger Aeltern. Achtung und Zutrauen fesselten die Kinder an

Vater und Mutter, die weit entfernt waren, durch Verzärtlung, oder eingeflüsterten Geburtsstolz der bürgerlichen Gesellschaft künftige nützliche Mitglieder zu entwenden. Ihre Lehrer durften ihnen dergleichen thorigte Grundsätze nicht beybringen, und selbst die Bedienten waren angewiesen, ihnen mit Achtung, aber ohne kriechende Schmeicheley zu begegnen. Auf diese Weise bildete der Vater seine Kinder zu Menschen und guten Weltbürgern. Sieben Söhne und eine Tochter beweinen mit der Mutter den frühen Verlust des besten Vaters. Ein Sohn, den er vorzüglich liebte, starb in der hoffnungsvollesten Blüthe; aber der gebeugte Vater ertrug diesen harten Schlag mit Manneskraft und der Hingebung eines standhaften Christen, dem die Religion kein leerer Schall ist, und die trauernde Mutter schmiegte sich an den Busen ihres ehelichen Freundes und schöpfte Trost von seinen Lippen.

Dieser liebenswürdige Fürst war der wärmsten Freundschaft empfänglich, und hielt es nicht gegen seine Würde, auch den rechtschaffenen Mann, den Geburt und Meynungen weit unter ihn gestellt hatten, als Freund ans Herz zu drücken. Seine Herablassung war nicht beleidigend, war nicht, wie so oft, nur ein Darlehn, das man auf Zinsen tieferer Verehrung hingiebt. Er war munter und herzlich im Umgange mit Menschen, und hatte die schöne Gabe, die unwichtigste Anekdote durch seinen Vortrag interessant zu machen. Freylich wurde die nämliche Geschichte nicht zum drittenmale wie zum erstenmale, mit ähnlichen Umständen erzählt, und wer ihn nicht kannte, konnte leicht Zweifel in seine Wahrheitsliebe setzen. Er wusste das wohl; aber er wollte unterhalten und machte nicht selten den Zuhörer selbst aufmerksam darauf, ob auch wohl seine Erzählung ganz mit der wirklichen Geschichte, die er ihr zu Grunde legte, übereintreffe. Uebrigens war ihm die Wahrheit gewiss im Wesentlichen so heilig, wie sie jedem rechtschaffenen Manne seyn muss.

Man beschuldigt ihn, dass er in seinem eigenen Hause weniger munter im Umgange als auswärts, und gegen seine Dienerschaft ernsthafter und zurückhaltender gewesen sey, als gegen Fremde. Der Vorwurf ist gegründet; allein er entschuldigte sich einesmals in meinem Beyseyn gegen einen würdigen Verwandten mit den Worten: „Meine Buben würden mich auslachen, wenn ich ihnen den ganzen Tag Marchen erzählen, und meine Dienerschaft würde ihrem Herrn heimlich die schuldige Achtung aufkündigen, wenn ich allzuvertraulich mit ihnen umgehen wollte.“ Unrecht hatte er wohl nicht, und dann muss man auch diese Beschuldigung nicht im strengsten Sinne des Wortes nehmen; denn er war ein liebevoller Vater und ein gütiger Herr, sparsam in seinem Hause ohne geizig zu seyn, freygebig am rechten Orte, herablassend ohne sich etwas zu vergeben, offen gegen die, welchen er sein Vertrauen schenkte, zurückhaltend ohne mürrisch zu seyn gegen Menschen, die er nicht genau kannte, religiös ohne Vorurtheile, und Edelmuth und Rechtschaffenheit leiteten alle seine Handlungen. Zwey Leidenschaften beherrschten ihn: die Jagd und die Musik, die lezte aber in vorzüglichem Grade.

Das Tonkünstlertalent war ihm angebohren; denn sein Vater war ein zierlicher Flötenspieler und seine Mutter hatte die Stärke eines Kapellmeisters im Generalbass. Schon als Kind ward er auf dem Klavier unterrichtet. Er spielte dieses Instrument mit vieler Annuth und Fertigkeit; lernte nebenher auch singen, und obgleich seine Stimme ein schwacher Tenor war, so war sie doch ausnehmend biegsam und gefällig. Von dem bekannten Tenoristen Dressler, den er in spätern Zeiten lange bey sich hielt, hatte er die Annehmlichkeit der Modulation, besonders im kleinern Liede, kopirt. Als er in Göttingen studirte, lernte er einen Violoncellisten kennen, dessen Nahme mir entfallen ist. Durch diese Bekanntschaft erwachte die Neigung zu diesem Instrumente in ihm; er nahm Lektion und brachte es in kurzem weit.

Nach dem Antritte der Regierung richtete er, ausser dem Wohl seiner Unterthanen, sein

Augenmerk vor allem auf die Verbesserung der Hofmusik, die ihm sein Vater hinterlassen hatte. Es wurde kein Officiant, kein Livreebedienter angenommen, der nicht ein Instrument spielte. Es befanden sich unter den Mitgliedern der kleinen, aber auserwählten Kapelle einige vorzügliche Leute, unter denen sich die beyden Kammerdiener Gersting und Hübschmann, der erste auf der Flöte, und der andere auf dem Fagott, besonders auszeichneten. Nur einige wurden als wirkliche Musiker besoldet, von welchen der Waldhornist Niesle unter die vollkommnen Tonkünstler gezählt zu werden verdiente. Durch Anstrengung erreichte der Fürst, der seinem Violoncell regelmässig täglich acht Stunden widmete, in zwey Jahren eine Stärke, die ihm den Nahmen eines Virtuosen mit Recht erwarb. Nicht nur die auserlesensten und neuesten Musikalien wurden angeschaft, sondern wo ein geschickter Violoncellist in der ganzen Rundung, besonders in Frankfurth, sich hören liess, reisste er ihm gewiss zu Gefallen, nahm mit unter Lektionen von den Geschiktesten und kam nie wieder nach Hause, ohne sich vervollkommnet zu haben. Auf allen solchen Reisen begleitete ihn sein Instrument. Er liess Schwachhöfern von Maynz zu sich nach Berleburg kommen, der länger als ein halbes Jahr ihm täglich Unterricht gab. Der Jude Ganss von Cleve hatte die nämliche Ehre, und diesem geschickten Violoncellisten hatte der Fürst besonders seinen runden und schmeichelnden Ton zu verdanken. Dieser Jude wohnte im Schlosse, und hatte die Freyheit, wie ein vertrauter Freund im Schlafrocke oder Nachtkamisol zum Fürsten in's Zimmer zu kommen. Der Schüler und der Lehrer waren so eifrig, dass sie selten den Bogen aus der Hand legten, als bis sie Ermüdung dazu nöthigte. Ganss hat mir selbst gesagt: er habe oft lange nach Mitternacht noch bey dem Fürsten gesessen und mit ihm gespielt; aber er müsse aufrichtig gestehn, zulezt sey sein Schüler sein Meister geworden.

Die Anekdote von dem öffentlichen Konzert, das der Fürst unter dem Nahmen eines reisenden Virtuosen in Wetzlar frey gab, ist schon in der musik. Zeitung erzählt: ich will sie daher nicht wiederholen. Auch folgendes mag ein Beweis seiner Leidenschaft für Musik seyn. Er brachte jährlich die Zeit der Hirschbrunft auf einem Jagdhause zu. Wenn er am Abend ermattet zurückkam, so wurden dessen ungeachtet noch einige Stunden der Tonkunst geweiht. Er komponirte auch kleine Stücke. Ich habe treffliche Lieder von ihm. Als ich ihn zum leztenmal auf dem Violoncell hörte, erstaunte ich über die Stärke, die er erlangt hatte, denn er war damals einer der trefflichsten Violoncellisten unter den vielen, die ich gekannt habe.

Er starb zu früh für seine Unterthanen, seine Freunde und die Kunst.

Recensionen.

Zwölf Arien zum Gebrauch für Singechöre. Herrn Heinrich Christoph Kirchner, Kantor zu Bucheloh in kindlicher Hochachtung zugeeignet (und doch wohl auch komponirt?) *von Iohann Heinrich Kirchner. Erste Sammlung.* Rudolstadt, in Commission bey Langbein und Klüger. 1800. (16 Gr.)

Für die Singechöre, die in der That als Bildungsschulen für den Gesang und aus vielen andern Rücksichten ja mögen vor der Reformationswuth bewahrt bleiben, die aus übergrossem Aufklärungsdrange gern allen Dingen der alten Zeit ein kurzes unchristliches Garaus macht, wo es mit Verbesserung genug wäre — wird zu wenig geschrieben. Hiller, Doles, Rolle, Winter u. a. haben manches Treffliche dafür geliefert; allein ausser dem, was alte Kantoren und Chorvorsteher noch immerfort aus jener alten seligen Zeit herausschleppen, wo man die Unglückswinde daher stürmen, reissen und jagen und die Panaceen umher blühen und duften liess, ist wohl nicht immer die Auswahl dessen, was für den Chorgesang aus Opern und Operetten, und transmutirt aus Lieder-

sammlungen hervorgeholt wird, die beste, und es wäre daher recht verdienstlich, wenn, da so vieles herauskommen darf, auch periodische Hefte von ächten, gut gewählten und gearbeiteten vierstimmigen Gesängen dieser Art herauskämen, damit die christlichen Singechöre immer von Zeit zu Zeit mit etwas Neuem versehen werden könnten. Auf jeden Fall verdient der Mann Dank, der für dieses Fach etwas thut und etwas liefert, sollte es auch nicht gerade zu dem Vortrefflichsten gehören.

Dem Verf. dieser Arien gebührt demnach Dank und Aufmunterung, so sehr man auch sagen muss, dass der Zuschnitt derselben noch etwas Hölzernes und Steifes hat und der gute Geschmack, der sich auch mit diesem Genre recht wohl verträgt, darin viel vermisst wird. Zum Beweise diene ihm nur die erste Phrase der Melodie zu No. 3, und die seltsame Wiederholung der Worte im Basse von No. 11, bey Endigung der ersten Partie der Arie. Was hat der Bass da nachzuspringen: die Natur, beschneyte Flur, Thal und Au' u. s. w. und ganz zum Schluss: Vögel Psalm, ohne Zahl, und besonders: „Lobsingt die Lerche dir" Lerche dir! Das ist ja Kinderey! — Den Charakter des Schillerschen Liedes: an die Freude, das er langsam feyerlich! singen lässt, und doch einigermassen durchkomponirt, hat er ganz und gar verfehlt. Es herrscht doch oft Jubel darinnen, wenn auch viel Ernsthaftes und Feyerliches darin vorkommt, was eben macht, dass es mit einer einzigen Melodie für die ganze Dythyrambe nicht genug ist.

Unterdessen sollen diese Anmerkungen den gutmüthigen und vielleicht in seinem Kreise sehr verdienten Mann nicht niederschlagen, nur ihn bey Fortsetzungen, die wir recht sehr wünschen, auf mancherley Anderes noch ausser dem, was man den Satz nennt, aufmerksam machen. Sein Satz ist rein und brav, die Stimmenvertheilung oder vielmehr die Lage der Stimmen, eine erhebliche Sache bey dem mehrstimmigen Gesange, gut und natürlich. Möchte der Theil des Publikums, dem der Verf. nützlich werden will, Kantören, Schullehrer und Präfekten, ihn reichlich unterstützen, damit er der Sammlungen mehr herausgeben kann.

Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe, von Ioh. Georg Heinrich Backofen. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (1 Thlr.)

Eher möchte der Mangel an Harfen und Harfenspielern Schuld daran seyn, dass es uns bisher in Deutschland an einer guten Anleitung zum Spiel dieses angenehmen Instruments gefehlt hat, als dass wir mit dem Verf. der hier angezeigten willkommnen Schrift glauben sollten, der Mangel an einer schriftlichen Anweisung sey Schuld an der Vernachlässigung des Spiels. Gute Harfen waren bisher nur in Paris zu finden. Erst seit kurzem verfertigt man auch in London sehr schöne, aber auch sehr kostbare Harfen, von denen einige unter andern nach Hamburg und nach Frankfurth am Mayn gekommen sind, zum Beweise, dass man auch in Deutschland anfange, das Spiel der Harfe lieb zu gewinnen und zu einer grössern Vollkommenheit zu bringen. Was bisher unsre gewöhnlichen deutschen Harfen leisten konnten, war auch wirklich nicht dazu geeignet, das Spiel der Harfe in Ansehn und Ehren zu bringen. Gab auch eine solche Harfe einen lieblichern Ton, wie manches andere Saiteninstrument, so war doch immer die Beschränktheit der Tonart, die Schwierigkeit der Ausweichungen und künstlicher Modulationen, die durch die Natur des Instruments und seiner Behandlung verleitete Uebung in der Fertigkeit des Spiels, ein nicht geringes Hinderniss der allgemeinen Achtung, die der feinere Musikkenner einem so reitzenden Organe des musikalischen Ausdrucks gern gegönnt hätte. Zu bedauern ist es freylich, dass bey der musikalischen Exekution schöner Harmonien und Melodien der Komponist und Virtuos oft so wenig Rücksicht auf die Natur

und wesentliche Beschaffenheit des ausführenden Instruments nimmt. Man will aus allen Instrumenten alles machen. Man will auf der Harmonika im Allegro spielen und im Adagio auf der Spitzflöte. Auf der Violine lässt man Harmonien hören und auf der Harfe melodische Verzierungen. Die Harfe ist ein Kind der reinen Harmonie. Sie interessirt durch die sanfte Nervenberührung ihres einschmeichelnden Tones. Aber dieser Ton gewinnt unendlich durch die gleichzeitige Verbindung mit andern Tönen, die zusammen eine schöne Harmonie erzeugen. Sie verträgt keine unbehutsame Ausweichungen, keine muthwilligen Sprünge, keine schnellfüssigen Läufer. Durch den gefälligen Wechsel der Töne, die den Hauptton nie vergessen lassen, durch die vielseitigen Schattirungen ihres zarten Lispelns und ihres herzangreifenden Arpeggio, nimmt sie den Zauber der Mannigfaltigkeit an, den andre Instrumente von kunstreichen Modulationen borgen müssen, wenn sie nicht durch Einförmigkeit ermüden wollen. Wer diesen Geist der Harfe nicht versteht, der verwandelt sein Spiel in eine armselige Klimperey, welcher selbst durch die Veränderungen der Tonart bey der Pedalharfe nicht abgeholfen werden kann. Mögen dann immer die Finger in lauter Terzen, Sexten und Oktaven, oder gar in lauter vollstimmigen Akkorden stufenweise auf- und ablaufen, mögen Harmonika- und Guitarrentöne mit dem reinen vollen Harfentone abwechseln; das Spiel der Harfe bleibt dann immer eine Stümperey, dessen sich der wahre Kenner schämt, der auf jedem gemeinen Klavierinstrumente unendlich mehr Unterhaltung findet, wie bey dem künstlichsten Solo auf der Harfe.

Ein verdienstvolles Unternehmen würde es daher seyn, wenn ein Vertrauter der Harfe uns mit der Seele des Instrumentes bekannt machen und ausser den mechanischen Vortheilen beym Spiel, die ohne Widerrede nirgends besser, als in der vorliegenden Schrift entwickelt worden sind (denn die Anleitung zum Harfenspiel von Herbst lässt sich mit der von Backofen wohl nicht vergleichen) uns die Art und Weise zeigen wollte, wie man die Harfe am vortheilhaftesten gebrauchen könnte. Eine solche Behandlung der Kunst, die Harfe zu spielen, würde darum die gegenwärtige Anleitung nicht überflüssig machen. Hier findet der Schüler sowohl, als der Lehrmeister der Harfe, alles vorgetragen, was einer der geübtesten und besten Harfenspieler in Deutschland über den Bau der Harfe und über die Wissenschaft, sie in gutem Stande zu erhalten, über das Mechanische des Spiels, besonders über den Fingersatz, so wie über die ganze Art des Vortrags aus der Fülle seiner Kenntnis und Erfahrung mitzutheilen wusste. Alle Arten der Applikaturen findet man durch hinlängliche Beyspiele erläutert, die zugleich auch den Gebrauch des Pedals begreiflich machen, und einige auserlesene Uebungsstücke, worinn uns der Verf. seine überauszweckmässige Lehrmethode versinnlicht, machen eine schätzbare Zugabe zu seinem Werke aus. Den Freunden der Harfe wird es zugleich angenehm seyn, ein ziemlich ansehnliches Verzeichnis von Harfenmusikalien auf dem blauen Umschlage zu finden.

Kurze Nachrichten.

Berlin. Der König hat den Wunsch der, bey der Einweihung des neuen Theaters zunächst interessirten Künstler, die vor kurzem hier eine Conferenz gehalten haben, genehmigt, und das Haus wird den 1sten Januar eingeweihet. Der Herr v. Kotzebue hat ein neues Stück dazu geschrieben, in welchem alle Vorzüge des Hauses und seiner Einrichtung — Grösse, Dekorationen, Maschinerie u. s. w. dem Publikum gezeigt werden können. Mit diesem Schauspiel und der neuen Oper des Hrn. Kapellm. Reichardt (zu welcher Kotzebue ebenfalls den Text geliefert hat) wird dann abgewechselt werden. Hr. R. hat auch ein neues Liederspiel für das neue Haus ausgearbeitet, aus der Gattung des ersten

— Liebe und Treue. Jezt beschäftigt er sich mit der Vollendung eines Monodrama mit Chören: „Herkules Tod,“ das er für den Herrn Iffland schreibt, wobey die Chöre des Sophokles, so weit es thunlich, benuzt werden, und welches wir vielleicht noch in diesem Jahre zu sehen bekommen. Uebrigens wird dies Theater durch die Pracht der Dekorationen und die vortreffliche Maschinerie sich auch vorzüglich für die Oper eignen. Angestellte Proben mit Deklamation und Gesang haben bewiesen, dass man beydes in dem grossen Hause überall sehr gut vernimmt.

Paris. Das berühmte Concert de la rue Clery ist auch für den bevorstehenden Winter bald zu Stande. Nach dem, was es voriges Jahr geleistet, und nach den Vorkehrungen der Unternehmer, es noch mehr zu vervollkommnen, kann man erwarten, es werde, sowohl was die Wahl der Stücke und der Virtuosen, als was die Ausführung von jenen (und ganz besonders von Instrumentalmusik) betrifft, das erste Konzert der Welt werden. Die Zauberflöte hat eine Art Revolution unter den Musikern, Liebhabern und Kritikern erzeugt, die man erst ausgähren lassen muss, ehe man Ihnen die Resultate davon mittheilen kann *).

Kurze Anzeigen.

Concert pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, 2 Altes, 2 Hautbois, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Basse par Mr. A. Gyrowetz. Op. 59. Augsbourg, chez Gombart. (3 Fl.)

Dieses Klavierkonzert aus B dur, in der gewohnten Form abgefasst, scheint für Spieler gesezt zu seyn, die nicht auf grosse Kunstfertigkeit Anspruch machen können. Die Gedanken sind zwar nicht neu und erhaben, die darin enthalten sind; auch von Seiten der Modulationen sollte mehr Reichthum darinn herrschen: dessen ungeachtet wird es manchem sich wegen seines fliessenden und ungekünstelten Charakters empfehlen, auch hat es den Vorzug, dass die begleitenden Blasinstrumente nirgends obligate Stellen haben, sondern nur zur Verstärkung und Ausführung der Ritornelle dienen. Indessen fand Rec. in der Principalstimme einige Fehler von Bedeutung, wodurch die ganze Harmonie entstellt wird. Wir bemerken hier blos den auf S. 11, in der lezten Linie, im 1sten und folg. Takte, der aber aus dem Kontexte der beyden vorhergehenden leicht verbessert werden kann.

III Duos pour 2 Violons par Mr. L. Wolf. Oe. III. Liv. I. Ebendas. (1 Fl. 48 Kr.)

Hr. W. hat sich durch diese neue Arbeit des Beyfalls vollkommen würdig gemacht, womit das Publikum seine vorherige Kunstimpressen aufgenommen hat, und es ist nicht zu zweifeln, dass diese Duetten eine sehr angenehme Unterhaltung gewähren werden, da sie mit vieler Sachkenntniss, reiner Harmonie und mit geläutertem Geschmacke geschrieben sind, auch dadurch allgemeinere Brauchbarkeit haben, dass Hr. W. in Ansehung der Ausdehnung des Tonumfangs in die Höhe, deren die Geige fähig ist, sich sehr weise Schranken gesezt und jede unnütze Schwierigkeit vermieden hat, die nur auf dem öffentlichen Konzertsaale, nicht aber im traulichen Zirkel zweyer spielenden Freunde statt finden kann. Mit Vergnügen sehen wir daher der Fortsetzung entgegen.

*) — — so wird's bleiben, die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.
Schiller.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Oktober. N°. 4. 1801.

Abhandlung.

Gedanken über des Hrn. Abt Voglers Orgel-Simplifications-System, besonders über die laut einer öffentlichen Bekanntmachung bewürkte Umschaffung der der St. Marien-Orgel in Berlin, und deren Verwandlung in ein, seinem Orchestrion ähnliches Instrument, wobey zugleich vieles über zweckmassige Beschaffenheit und Zusammenstellung der Orgelstimmen vorkommt.

Wer die Einrichtung eines Orgelwerks kennt, wird sehr gut wissen, dass der Wind durch mehrere Pfeifen von einerley Qualität und Quantität nicht geschwächet, sondern nur in grösserer Quantität gebraucht wird. Denn wenn auch 10 sechszehnfüssige Pfeifen zusammen ansprechen, so hat jede für sich den nämlichen Wind, als wenn sie allein klingt.

Dass beym Zusammentönen des g $2\frac{2}{3}$ Fuss, und des $\bar{e}$ $1\frac{3}{5}$ Fuss, sich das C 8 Fuss gelinde mit hören lässt, auch noch etwas deutlicher wird, wenn das c 4 Fuss dazu kommt, und dass bey gemeinschaftlicher Anstimmung 2 oder 3 solcher Töne, die zu höhern und tiefern Grundtönen in dem nämlichen Verhältnisse stehen, sich auch höhere und tiefere Grundtöne mithören lassen, ist bekannt, und schon die ersten Erfinder der Orgeln mit mehreren Stimmen, haben darüber ihre Gedanken geäussert. Es bleibt aber doch ausgemacht, dass der durch eine solche trias harmonica entstehende Grundton, auch bey Benutzung aller nur möglichen Vortheile der Zusammenstellung, Einschliessung u. s. w., bey weitem nicht vernehmlich genug wird, und dass solcher mit dem Tone einer dazu bestimmten Pfeife in gar keine Vergleichung kommen kann.

Nach der vom Hrn. Abt Vogler bekanntgemachten Uebersicht der alten und neuen Disposition fehlt in der tiefen Oktave die zur trias harmonica von 32 Fuss gehörige Tertie $6\frac{2}{5}$ Fuss. Sie würde aber auch, wenn in der ersten und zweyten Oktave mehrere an sich consonirende Töne zusammen gegriffen werden sollten, dem Gehör sehr zur Last fallen, da schon in dergleichen Fällen die Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuss eine Einschränkung gebietet. Mit dem c der zweyten Oktave tritt auf einmal eine solche Tertie ein, und es ist leicht abzusehen, dass auch bey vollem Werke eine Ungleichheit im Auf- und Absteigen wahrgenommen werden muss, und dass in dieser Oktave die Tiefe der Quinte und Tertie, das Zusammengreifen eines Akkords ganz verbietet. Das Repetiren wird auffallend, und zwar

1) mit dem Anfang der zweyten Oktave durch die erwähnte Tertie, da in der ersten durch die blose Quinte oder Gross-Nassat $10\frac{2}{3}$ Fuss, in Verbindung mit dem C 16 und 8 Fuss und der Terz $3\frac{1}{5}$ Fuss aus dem Untermanual, gewiss gar nichts von 32 Fuss Ton zum Vorschein kommen kann —

2) mit dem Anfang der dritten Oktave durch das Eintreten eines Dulcian 8 Fuss und in Verhältniss mit dem tiefen C aus 32 Fuss.

Hier könnte man mir freylich einwenden, dass durch diese Stimme eine blose Verstarkung eintritt, weil schon die 2te Oktave aus 32 Fuss seyn soll. Ich bin aber überzeugt, dass das in der Ordnung von 32 Fuss mit der 3ten Oktave eintretende C 8 Fuss, durch nur erwähnte Rohrwerkstimme; die den Fundamentalton 32 Fuss (den man in der ersten und 2ten Oktave durch das Zusammenmurmeln von Quinten, Oktaven und Tertien nur ahndet, und stärker zu hören

glaubt, als er da ist, und mit dem es, je höher man hinauf kommt, desto mehr anfängt, bedenklich zu werden) deutlich machen soll, mehr eine Wiederholung als Verstärkung gewährt.

Wie sonderbar muss ein Rohr - oder Schnarrwerk klingen, (und wenn auch durch Grösse der Körper und Stärke der Zungen, der Ton zur möglichsten Vollkommenheit gebracht würde,) das nicht einmal eine gedeckte — geschweige denn eine offene Flötenstimme von dem nämlichen Fusston zur Begleitung hat. Eine solche Stimme, auf deren Reinheit man sich, sey sie auch noch so gut bearbeitet, doch oft nicht verlassen kann, soll in den 2 Diskant-Oktaven, den 32 füssigen Ton determiniren?

Wenn auch angenommen würde, dass die zur trias harmonica eines gewissen Fusstons geeigneten einzelnen Töne, in Verbindung mit einander, ihren Grundton hervorbrächten, so müssten diese Pfeifen stets nach der reinsten Temperatur eingestimmt seyn: denn sobald sich einer von diesen Tönen nur um das allergeringste verstimmte, so wären auch seine Gehülfen zur Hervorbringung eines solchen Fundamentaltons unbrauchbar, und was noch mehr ist, durch das Hinzufügen eines nicht in diesen Kram passenden Tons, würde der dem Gehör entlockte Grundton verdrängt.

Dass Herr Abt Vogler die Mixtur und repetirenden Stimmen aus den Orgeln verbannen will, wäre in mancher Rücksicht zu billigen, aber dabey ist freylich zu bedauern, dass, indem er das Repetiren im Kleinen wegwünscht, er es im Grossen befördert. Es ist freylich sehr abgeschmackt, wenn sich z. E. in einem Werke, in welchem der Fundamentalton des Manuals durch matt klingende Stimmen hervorgebracht wird, eine Menge Oktaven, Quinten und Tertien aus 2 oder 1 Fusston hören lassen. Wenn ich aber einige starke und besonders offene, weit mensurirte Grundstimmen habe, dann ist eine 3 bis 4 fache Mixtur *), in welcher nicht alle Fache auf einmal repetiren, in Verbindung mit den übrigen zur Verstärkung dienenden Stimmen, dann und wann auch wohl zu gebrauchen. Auch ein durch die 2 Diskant-Oktaven geführter Cornet leistet zur Ausführung der Choralmelodien beym Vorspielen sehr gute Dienste. Und da diese Stimme nicht füglich in der Ordnung, wie sie in den obern Oktaven gebräuchlich ist, durch die 2 untern geführt werden kann; so würde ich wohl rathen, dass man von der Stelle an, wo sie im Herunterfallen aufhört, ein nicht zu stark intonirtes Rohrwerk anfangen liess, und solches bis hinunter fortführte, auch selbigem eine besondere Schleife gabe. Die Aehnlichkeit, welche diese beyden Stimmen mit einander haben, würde, bey stufenweise steigenden und fallenden melodischen Sätzen, gute Dienste thun, und das Verstimmen der Rohrwerke ist in den untern Oktaven weniger, als in den höhern zu befürchten.

Eine Stimme 16 Fuss Ton, wenn sie eine 8 und 4 füssige zur Begleitung hat, verträgt sehr gut eine Quinte $5\frac{1}{3}$ Fuss. So gewinnt z. E. der Bordun 16 Fuss durch die Begleitung eines Nassat $5\frac{1}{3}$ Fuss an Deutlichkeit und Gravität, und so schickt sich auch zum Grossuntersatz 32 Fuss eine sanft intonirende Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuss. Dass aber diese Quinten oder eigentlichen Duodecimen, wenn sich deren Grundton nicht durch eine ihm geeignete Pfeife mit hören lässt, dem Gehör sehr zuwider sind, ist eben so ausgemacht.

Wenn in einem Werke auf dem Pedal zwey PrincipalBässe 16 Fuss wären, und man sezte an des zweyten Stelle eine Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuss oder andere kleinere als 16 füssige Stimme und nähme den Voglerischen Satz an: dass alle Dub-

*) Da die Mixtur im Hauptmanual so vielfach war, so bestand solche gewiss nicht aus lauter kleinen, sondern wenigstens zum 5ten Theil aus 2 bis 4 füssigen Pfeifen. Hätte man denn aus solchen nicht wenigstens eine zweckmässige 3 oder 4 fache Mixtur formiren können? d. Verf.

bletten unnütze sind, oder dieser Fall wäre auf einem Manual mit zwey 8 füssigen Principalen, wo ich an des zweyten Stelle eine Stimme von einem kleinern Fusston sezte: würde ich nicht eine solche Veränderung, durch den Wegfall eines grossen Theils von Festigkeit, sehr spüren?

Ueberhaupt sind doppelte offene Fundamentalstimmen von gleichem Fusston oder Chormaass eins der zweckmassigsten Mittel den Ton in eine weite Entfernung hörbar und deutlich zu machen.

Die Stimmen, welche unter der Rubrik: neue Disposition nicht mit ✻ bezeichnet sind, kann man nach Herrn Voglers Meynung zur Hervorbringung einer vollen Stärke in diesem Werke, entrathen, und ich gebe auch zu, dass die mehresten zu Verstärkung des Tons, in der Ferne, nichts beytragen. Nur muss ich bemerken: dass wenn 1) das Principal 8 Fuss aus dem Hauptmanual (das der Herr Umschaffer nicht mit ✻ bezeichnet, weil ein solch Principal aus dem Obermanual dabey ist) und 2) statt der zu Entlockung des 32 füssigen Tons geschaffenen 2 Stimmen im Hauptmanual, ein Principal 16 Fuss *) hinzukäme, man die Würkung dieser 2 Stimmen zusammen wohl deutlich genug wahrnehmen, und zugleich zu dem Rohrwerke Vox humana (dessen Proportion, weil es mit der zweyten Oktave anfängt, 16 Fuss Ton ist) die eigentliche Begleitung haben würde. Die dritte Stimme im Hauptmanual unter der Rubrik: alte Disposition ist nicht deutlich angegeben. Vermuthlich war es eine 16 - doch wenigstens eine ganz oder halb offne 8 füssige, weil man an deren Stelle Gross-Nassat 10⅔ Fuss setzen konnte. Ich will zugeben, dass die alte Disposition dieses Werkes hier und da mangelhaft gewesen, dass im Hauptmanual eine gedekte oder halb offne Quinte 5⅓ Fuss fehlte, zu welcher auch noch eine besondere offne von 2⅔ Fuss kommen konnte; dass die Mixtur des Hauptmanuals zu vielfach und im Pedal eine 6 fache Mixtur unnöthig war: es muss sich aber bey Hinzufügung von Quinten, Tertien und Super-Oktavstimmen durchaus, nach der Mensur der Grundstimmen, in Ansehung der Enge und Weite gerichtet werden, und wiederum muss die Quinte gegen die Tertie, die in Verbindung mit ersterer eine Sexte giebt, in einem passenden Verhältnisse tönen. In Rücksicht dieses Umstandes haben es in jetzigen Zeiten viele Orgelbaumeister zur möglichsten Vollkommenheit gebracht **).

*) Die tiefsten 8 bis 10 Pfeifen dieser Stimmen dürften, wenn die Höhe fehlte, entweder gekröpft, oder auch so viel Töne mit gedeckten Pfeifen besezt werden, und diese ganze Stimme könnte von Holz seyn. Ich nenne alle offne, weit mensurirte Stimmen Principal, sie mögen im Prospekt stehen oder nicht. Man nennet ja eine Pedalstimme dieser Art also, wenn sie gleich weder von Zinn ist, noch im Prospekt stehet.
d. Verf.

**) Es wäre Schade, wenn man einige, in jetzigen Zeiten durch Nachdenken und zweckmässige Vervollkommnung sich auszeichnende Orgelbaumeister aus ihrer Bahn heraus brächte, und sie durch Aufforderungen zu einem Voglerschen System verdrüsslich machte. Silbermann brachte schon in seine Fundamentalstimmen die gehörig weite und für wahre Orgelspieler, im rechten Verhältniss stehende Mensur, und so fährt man immer mehr fort, die Verhältnisse der Stimmen gegen einander besser zu ordnen, so, dass ein Werk, wenn es viele Jahre gebraucht ist, immer noch lange neu bleibt, und den Spieler durch die Veränderungen, die er ohne ins Bunte und Lächerliche zu fallen, damit machen kann, in Fleiss und Lust erhält. Auch die Verfertiger der besaiteten Klavierinstrumente, deren es freylich jezt eine grosse Menge giebt, haben, wegen der verschiedenen Meynungen die kleine und grosse Tonkünstler von deren Arbeit öffentlich äussern, viel Geduld nöthig. Deren Arbeit soll auch in Rücksicht der Materialien und derer zu Fibration und Mechanismus gehörigen Vortheile, durchaus erst dann mit der Summe bezahlt werden, die der Verfertiger fordert, wenn solche ein Mann untersucht und als brauchbar und gut anerkennt, der oft nicht weis, was das Wort Mensur in eigentlichem Sinne sagen will, der von den Eigenschaften des Holzes die lächerlichsten Meynungen äussert, und sich für eine solche Examination und Bemühung reichlich bezahlt macht.
d. Verf.

Hiernächst hätte man durch ein vorerwähntes 16 füssiges Prinzipal bedeutende und wichtige Veränderungen. Es thut, wenn es ohne gedekte Stimmen des nämlichen Fusstons als Manualstimme in Verbindung mit höhern gebraucht wird, eine ganz andere Würkung, als wenn die gedeckten den Grundton allein machen, wiederum anders und voller Würde ist der Ton, wenn beyde Arten dieses Fusstons sich bey vollem Werke vereinigen. Kommt nun zu diesen beyden Arten noch eine 16 füssige Rohrwerkstimme *), mit denen einige gute Orgelbaumeister es so weit gebracht haben, dass sie sehr lange die reine Stimmung behalten, so wird kein Spieler und kein Zuhörer so ungenügsam seyn, und sich noch einen 32 füssigen Ton in die Manuale wünschen.

Der Zweck, auf welchen Herr Abt Vogler hinarbeitet, lässt sich aus seiner Bekanntmachung, und aus der kurzen Uebersicht des Hrn. Joseph Sonnleithners sehr gut abnehmen und errathen. Eine nach solchem System erbaute oder umgeschaffne Orgel erhält zwar einen auffallenden, in der Nahe angreifenden Ton. Aber ich will einem Organisten ein solch Werk nur 2 Jahr spielen lassen, so stehe ich dafür, er wird den Ton überdrüssig, und seiner Orgel gram werden. Man ziehe nur die beyden Umstände in Erwägung:

1) Dass der Spieler in Ansehung des Zusammengreifens mehrerer Töne aus Akkorden, besonders nach der Tiefe zu, sehr eingeschränkt ist, und

2) dass er sich bey Ausführung eines Trios immer an einerley und noch dazu an solche Stimmen binden muss, die sich hierzu nicht gut ausnehmen.

Die Tiefe einer Stimme wird durch Begleitung einer mit derselben in einem kleinem Verhältniss stehenden, mehr auffallend gemacht. So wird z. E. die Tiefe, welche 16 und 8 füssige Stimmen zusammen hervorbringen, durch Hinzufügung einer 2 od. 1 füssigen mehr auffallen, als wenn ich den Ton 8 Fuss noch mit einer Stimme vermehre. Aber diese Art des Tons ist mehr sonderbar, wird beym öftern Gebrauch ekelhaft und die Tiefe gewinnt in der Ferne gar nichts. Die Beybehaltung der neuen Blockflöte 1 Fuss im Pedal, die sogar mittelst eines ✻ unter die unentbehrlichen gezählt ist, soll die Tiefe auch mehr auffallend machen, und sie ist dem Umschaffer nothwendiger, als die von einem tiefern Fusston.

Nach der Voglerschen Beschreibung des jetzigen Zustandes der St. Marien-Orgel in Berlin, ist besonders das Pedal sehr schlimm weggekommen. Die Stelle der herausgenommenen 6 fachen Mixtur ist durch eine Stimme von 1 Fusston — und die Stelle der Trompete 8 Fuss durch gar nichts ersezt. Die 8 füssigen Manualstimmen sind von 8 an der Zahl bis auf 5 vermindert.

Das Hauptmanual soll dem Pedal den 32 Fuss tiefen Fundamentalton durch die neue Trias harmonica geben. Thäte nun diese ihre so sehr angeprisene Würkung nicht, und der mit 8 Fusston auf der Taste c̄ anfangende Dulzian des Untermanuals, machte diesen Ton zum eigentlichen grossen C, so müsste man sein Spielen sehr sonderbar einrichten.

*) Wer eine gute Orgel nur einige Zeit unter den Händen hat, und auf deren Eigenschaften merkt, in welcher Maasse, und durch welche Umstände die Veränderung der Witterung auf solche wirkt, wird auch ziemlich die Zeit wissen, zu welcher er sich mehr oder weniger auf die Reinheit eines Rohrwerks verlassen kann. Hat man freylich ein Werk so disponirt, dass die vielen Rohrwerke den Ton determiniren sollen und z. E. deswegen, weil eine 8 füssige Trompete da ist, kein Principal dieses Fusstons — oder weil im Pedal eine Posaune 16 Fuss ist, den Sub-Bass nur von enger Mensur gemacht, und einen Principal- oder wenigstens Violon-Bass dieses Fusstons gar nicht nöthig gefunden, dann ist der übel dran, der ein solch Werk Jahr aus Jahr ein spielen soll.
d. Verf.

Die Harmonie in der Selbstständigkeit des Untermanuals für sich allein, ist so, dass man beym Zusammenziehen der 8 Stimmen *) auch 8 verschiedene Arten des Fusstons hört. Von diesen Stimmen verliert sich zu Folge der Reduktionslinie eine auf $\bar{\bar{f}}$, eine auf $\bar{\bar{c}}$ und eine auf $\bar{\bar{\bar{as}}}$, und nach der Verstärkungslinie fängt eine erst auf dem ungestrichenen c und eine auf dem einmal gestrichenen Tasten $\bar{c}$ an, gehen also dreye durchs ganze Manual. Hier hat der Herr Umschaffer deutlich genug bewiesen, dass er alle Dubbletten unnütz findet.

Die Reduktionslinie könnte so eingerichtet seyn, dass mit der Tertie $1\frac{3}{5}$ Fuss auf $\bar{\bar{\bar{d}}}$ oder $\bar{\bar{\bar{es}}}$ — und mit dem höhern Pfeifwerke nach Proportion noch eher aufgehört würde. Was 2 Fuss ist, kann bis $\bar{\bar{\bar{g}}}$ recht gut geführt werden.

Da man auf die Herstellung des Orchestrion **) nach wiederholten Proben und misslungenen Versuchen nur 8000 Thlr. verwendet, so lässt sich erwarten, dass man jezt ein solch Instrument weit wohlfeiler, und für die 8000 Thlr. eins von 96 Fusston haben könnte.

Die Orgel ist vorzüglich brauchbar und bestimmt zu Fugensätzen und Trios. Auf einem, nach dem Voglerschen System umgeschaffenen oder neu erbauten Werke, wäre man bey dieser Art zu spielen, sehr eingeschränkt.

Doch man hat ja Gelegenheit genug, die Zuhörer auf andere Art in Aufmerksamkeit zu erhalten. Wer wird sich nicht wundern, wenn z. E. auf dem Hauptmanual in den obern Oktaven Töne aus 32 Fuss gehört werden, und wenn sich gleich darauf das Pedal mit einem Solo auf der Blockflöte 1 Fuss hören lässt? Wer wird nicht staunen, wenn sich das Untermanual, bald eingeschlossen, bald frey hören lässt, und der Schlag des Tremulanten vom Allegro bis zum Adagio zurückweicht und endlich gar erstirbt?

Das Uebrige, was Herr Abt Vogler in seinen schriftlichen Bekanntmachungen über Unvollkommenheiten der bisherigen und über die Vorzüge der nach seinem System umgeschaffenen Orgeln äussert, übergehe ich mit Stillschweigen.

Recension.

Ueber die Struktur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung u. s. w. der Orgel, nebst 5 Kupfertafeln und 1 Blatt Noten. Von C. C. Fr. Schlimmbach, Kantor und Organist. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1801. (1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Schrift sollten alle Organisten in Städten und Dörfern lesen, um daraus die so nöthigen Kenntnisse von der Struktur u. s. w. einer Orgel zu erlangen, damit sie kleine Fehler und Folgen der veränderten Witte-

---

*) Denn Fugaro 4 Fuss hört da auf, wo Flagiolet 1 Fuss anfängt. d. Verf.

**) Der tiefste Ton dieses Instruments ist 48 Fuss, also $\underline{\underline{F}}$, und geht wahrscheinlich das Pedal, da es 39 Tasten hat, von $\underline{F}$ bis g. Dieser 48 füssige Ton wird vermuthlich hervorgebracht durch Gross-Nassat 16 Fuss, Terzflöte $9\frac{3}{5}$ Fuss und eine Oktave 12 Fuss mit Beyhülfe noch einer 24 füssigen Stimme. Und wenn dieses Instrument (das auf den Fall, wenn man sich darauf hören lassen wollte, entweder grösstentheils beysammen, oder doch zum geschwinden Zusammensetzen eingerichtet seyn müsste) nun auf der Axe fortgeschaft werden sollte, so könnte man auf 100 Meilen an die 1000 Thlr. Transportkosten rechnen.

Warum hat man doch für die Domorgel in Freyberg, die im Pedal nur 32 und im Hauptmanual nur 16 Fuss-Ton hat, eine so grosse Summe gegeben?

Warum liess man den Orgelbaumeister Trampeli so viel Mühe, Fleiss und Zeit auf die, in der St. Nicolai-Kirche zu Leipzig erbauete neue Orgel wenden, die in ihrer Einrichtung vortrefflich ist? d. Verf.

rung selbst abändern, ihre Orgeln in gutem Stand und reiner Stimmung erhalten, und dadurch den Kommunen und Kirchenärarien viele unnöthige Ausgaben ersparen könnten. Viele Organisten haben nicht die geringsten Kenntnisse von den Theilen, aus denen ihr Instrument zusammengesezt ist. Bey der geringsten Kleinigkeit, als dem Heulen u. s. w. muss also ein Orgelbauer weit her gerufen werden, der den Fehler in einer halben Stunde abändert und es sich oft, als eine Arbeit von etlichen Tagen bezahlen lässt. Aus diesem Werkchen kann jeder Organist die nöthigen theoretischen Kenntnisse lernen und solche durch Vergleichung mit der innern Struktur seiner und anderer Orgeln sich anschaulich machen. Der Hr. Verf. hat unsere besten Schriftsteller in diesem Fach benuzt und verbessert, als: Bedas, Bendeler, Sorge, Förner, Werkmeister, Kirnberger, Marpurg, Ludewig und besonders Adlung und noch andere. Herrn Schlimbachs Werk bestehet in 2 Abtheilungen. In der ersten Abtheilung spricht er über den Wind, die Bälge, Windbehältnisse, Windführungen, Windgänge, Windsperrungen, das Regierwerk, die Klaviatur, Angehänge, Abstrakten, Wellen, Wellenbreter, Registerzüge, Pfeiffen und deren Struktur, und den innern Bau und die Grösse der Pfeiffen, die Vereinigung der Pfeiffen zu Stimmen. Ein Stimmenverzeichniss in alphabetischer Ordnung beschliesst die erste Abtheilung. Die zweyte handelt von der Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Zum Schluss folgt noch ein Anhang über die Disposition und das Aeussere der Orgel. Die angehängten 5 Kupfertafeln verschaffen eine anschauliche Kenntniss von verschiedenen innern Theilen der Orgel, den Pfeiffen und einigen mechanischen Instrumenten. Rec., dessen Lieblingsbeschäftigung seit 30 Jahren der Orgelbau gewesen ist, der darüber fast alle alte und neue klassische Schriften gelesen hat, glaubt mit Ueberzeugung dieses Werkchen allen angehenden Organisten und Orgelbauern, ja auch den Kircheninspektoren und Obrigkeiten, die oft keine Kenntniss von dem Orgelbau haben, und ohne Zuziehung eines kompetenten Richters, mit dem Orgelbauer einen Kontrakt abschliessen, empfehlen zu können. Es kann dazu beytragen, dass der schlechten Dispositionen und nachtheiligen Orgelkontrakte weniger werden. Gewinnsüchtige Orgelbauer nämlich machen von der Unwissenheit jener Personen Gebrauch und setzen z. B. eine Menge kleine und wohlfeile Stimmen von 4, 3, 2 und 1 Fuss in die Dispositionen, um recht viel Register der Stimmen anzugeben, die aber gar kein richtiges Verhältniss unter sich haben. Der Examinator kann eine schlechte Disposition und den nachtheiligen Kontrakt nicht abändern; er untersucht und prüft nur, ob, nach dem Kontrakt, die Quantität und Qualität richtig und gut ist. Oft hat selbst der Examinator so wenig Kenntnisse, dass er allenfalls den Orgelbauer die Windprobe machen lässt, und wenn diese richtig ausfällt, so ists gut, dann werden die Pfeiffen nur besehen, und zum Schluss wird auf der Orgel gespielt oder geschwärmt. So eine Untersuchung ist dann in einer Stunde vollbracht, das Werk heisst tüchtig und wird gelobt. Um eine Orgeldisposition beurtheilen zu lernen, machen wir, wie Hr. Schl. in der Einleitung, auf den „Versuch einer Anleitung zu Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsätzen u. s. w., von J. G. Tag" aufmerksam. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn Hr. Schl. auch die dort beschriebene neue Erfindung der Windlade (der Gebrüder Wagner) mit angezeigt und das Kupfer davon beygefügt hätte, da diese Art Windlade vor den bisher gewöhnlichen so offenbare Vorzüge hat.

Etwas über die Sister.

Die Sister oder die deutsche Guitarre, die anfänglich unter der Benennung Zither, als ein Instrument von vier Saiten, die Erfindung der Deutschen war, ist in Frankreich durch noch

hinzugefügte drey tiefere Saiten so vervollkommnet worden, dass sie nach dem Zeugnisse des Herrn Pollet in seinem musikalischen Journale, in Frankreich immer mehr und mehr geschäzt wird. Der Grund hiervon ist ohnstreitig die geringe Mühe, die erfordert wird, dieses Instrument zu erlernen; ferner das Gefällige bey der Begleitung des Gesanges, und endlich auch noch der Nebenumstand, dass man es sehr bequem bey sich führen kann.

Gegenwärtig fängt die Sister nach der erwähnten Verbesserung von sieben Saiten, auch in verschiedenen Orten Deutschlands an, sehr beliebt zu werden.

Die Stimmung dieses Instruments ist folgende:



Jedoch ist dabey zu erinnern, dass die Stimmung eine Oktave tiefer, als sie oben in Noten angezeigt steht, angenommen werden müsse.

Will man aus einer Tonart spielen: so bedient man sich eines nach dem Queer-Durchmesser des Griffbrets geformten und mit feinem Tuch gefütterten Bügels von Metall, der sich an den gehörigen Stellen befestigen lässt.

Die Sister ist nämlich zwischen jeder Abtheilung des Griffbrets durchbohrt, so dass der Stiel des Bügels durch die Oeffnung durchgesteckt und an der Rückseite mittelst einer Schraube befestiget werden kann. Durch diesen leichten Weg erhält man mittelst des Auflegens dieses Werkzeugs auf die Saiten, z. B. in der ersten Abtheilung des Griffbrets, die Stimmung Cis dur, in der zweyten D dur u. s. w. wobey dann die Fingersetzung immer dieselbe bleibt, wie in C dur, welches hauptsächlich da zu gebrauchen ist, wenn man die Singstimme in einer höhern Tonart begleiten will.

Diese Instrumente haben statt der ehemaligen vier Metallsaiten, nunmehr vier unübersponnene und drey übersponnene Darmsaiten, und sind in Gotha bey dem Instrumentenmacher Bindernagel für 10 Thlr. Sächs. zu bekommen.

Die Haltung der Sister ist ganz dieselbe wie bey der französischen Guitarre; auch bedient man sich, wie bey jener, eines Bandes über die Schultern, um ihr mehr Festigkeit zu geben.

Eintheilung des Griffbrets.

Blosse Saiten	G	C	F	g	c	e	g
Abtheilung 1)	gis	cis	fis	gis	cis	f	gis oder as
Abtheilung 2)	a	d	-†	a	d	fis	a
Abtheilung 3)	b	dis oder es		b	dis oder es	-††	b
Abtheilung 4)	h	e		h			h
Abtheilung 5)							c u. s. w.

Bey gewissen Stellen greift man auf der 2ten Abtheilung der dritten Saite auch g (†); so verhält es sich auch mit der c Saite, auf welcher man zuweilen in der dritten Abtheilung wegen bequemer Fingersetzung g (††) greift.

Beym Anschlag der Saiten werden die drey übersponnenen mit dem Daumen, und die vier unbesponnenen mit den nachfolgenden Fingern gespielt. Doch tritt auch der Fall ein, dass der Daumen noch bey dem mittlern g anwendbar ist. Der kleine Finger wird selten gebraucht.

Die gewöhnlichen Tonarten, aus welchen man auf der Sister spielt, sind c dur und c moll, f dur und moll, a moll, g und b dur.

{ Dieses Zeichen bedeutet, dass man die angegebenen Töne von unten herauf schnell mit dem Daumen berührt.

Scheidler.

Ueber die Mittel durch die Zähne zu hören.

Es ist bekannt, wie weit der menschenfreundliche Eifer vieler ehrenwerther Männer in Paris, den Taubstummen ihr trauriges Loos zu erleichtern und der Natur da, wo sie stiefmütterlich gehandelt zu haben scheint, gleichsam Gunstbezeugungen abzuzwingen, seit einiger Zeit gegangen ist. Man würde gar Manches, was in diesem Betracht geschehen ist, für unmöglich halten, wenn es nicht vor aller Menschen Augen ins Werk gesezt, da läge. Unter solchen Bemühungen verdient gewiss auch die, den gebohrnen Taubstummen die Musik hörbar zu machen, alle Aufmerksamkeit. Der Musiklehrer Vidron zu Paris kündigte nämlich die Entdeckung eines Mittels zur Erreichung dieses Zwecks an. (Man sehe hierüber Voigts Magaz. f. den neuesten Zustand der Naturkunde, II., 3. S. 487. f. f.) Das Nationalinstitut ernannte die Bürger Hauy, Lacepede und Cuvier zu Kommissarien der Untersuchung jenes Vorschlags und diese erstatteten folgenden Bericht.

Das Vidronsche Mittel besteht in einem stählernen Stabe, dessen eines Ende er auf den Resonanz des musikalischen Instruments, und das andre zwischen die Zähne des Taubstummen stellt. Er hat auch noch einen Arm mit einem messingenen Knopfe daran angebracht, den er auf die Herzgrube stellt, und zuweilen noch einen andern, der auf der Hirnschale liegt: diese beyden wurden aber als ganz überflüssig befunden. Die Kommissarien bemerkten, dass ähnliche Mittel auch schon von Andern, z. B. von Fabricius, Aquapendente, Schelhammer, Boerhave u. s. w. versucht worden wären; dass aber der Stahl wirklich allen andern, und namentlich dem Holze, das vorher immer gebraucht worden war, vorzuziehen sey. Sie verschafften sich eine künstliche Taubheit, indem sie ihre Ohren verstopften, und entfernten sich weit von dem klingenden Körper. Die Folge war, dass sie jedesmal sehr gut hörten, und dass der Schall aus dem stählernen Stabe, und nicht von der Stelle, wo er wirklich hervorgebracht wurde, herzukommen schien. Die wirklich Tauben gaben aber ganz verschiedne Resultate. Einige hörten offenbar; allein der grösste Theil gab zu erkennen, dass sie nur ein unbestimmtes Gesumse vernahmen. Die Kommissarien glaubten deshalb, dass dieses Mittel wahrscheinlich bey solchen Arten der Taubheit von Nutzen seyn könnte, wo der Gehörgang verstopft wäre; dass es hingegen ganz unwirksam seyn dürfte, wo eine Lähmung der Gehörnerven, oder eine wesentliche Unordnung im Innern die Ursache der Taubheit sey, welches aber meistens der Fall bey gebohrnen Taubstummen zu seyn pflegt. Was artikulirte Töne oder Worte betrifft, so ist es fast unmöglich gewesen, durch dieses Mittel etwas Verständliches fortzupflanzen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Oktober. N°. 5. 1801.

Abhandlung.

Ueber ein physiologisches Kennzeichen des musikalischen Talents.

Nach Hrn. D. Galls Entdeckungen.

Man hat es zwar schon längst geahndet, dass die Psychologie wichtige Aufschlüsse von der Physiologie zu erwarten habe; indessen ist man mit allen den unbestimmten Sätzen über die Mischung der Säfte, über das Verhältniss der festen und flüssigen Theile, über das Organ der Seele, die Reizbarkeit der Nerven u. s. w. womit die psychologischen Lehrbücher ausgeschmükt sind, bis jezt zu keinem nur irgend haltbaren Resultate gelangt. Diesem Chaos von Hypothesen steht nun durch die langen und sorgfältigen Beobachtungen des Herrn D. Gall in Wien eine gänzliche Umwandlung bevor.

Zum Verständniss des folgenden ist es nöthig, einige Postulate aus Hrn. Galls Schädellehre voranzuschicken.

1) Der Sitz aller Fähigkeiten und Neigungen liegt einzig und allein im Gehirne.

2) Jede Fähigkeit ist an einen besondern Theil der Gehirnmasse gebunden, den man das Organ dieser Fähigkeit nennen kann.

3) Die vorzüglichere Entwickelung eines Organs bestimmt den vorzüglichen Grad der von ihm abhängigen Fähigkeit.

4) Die Gestalt des Schädels, besonders seiner innern Fläche, hängt ganz von der Gestalt des Gehirns ab.

5) Also kann man aus den Erhabenheiten oder Vertiefungen des Schädels auf das Daseyn oder den Mangel gewisser Fähigkeiten und ihrer intensiven Stärke schliessen.

Den Beweis dieser Sätze wird man in einer musikalischen Zeitschrift nicht erwarten; ich führe sie daher auch nur als Postulate auf, ungeachtet ein Schüler Hrn. Gall's ihnen die Festigkeit der Axiome kaum versagen kann. Thatsachen lassen sich nimmermehr durch Argumentationen a priori umstossen, und auf Thatsachen ist Herrn Gall's ganzes System gegründet.

Eine beträchtliche und trefflich angelegte Sammlung von Menschen- und Thier-Schädeln, so wie von getreu geformten Gipsköpfen solcher Personen, die durch irgend ein Talent oder auch den gänzlichen Mangel desselben ausgezeichnet waren, liefert die überzeugendsten und sinnlichsten Belege zu der Wahrheit, dass immer das Maas der Geistesfähigkeiten nach der Organisation der Gehirnstheile, und ihrem Abdrucke, dem Schädel, geschäzt werden könne.

So zeigt z. B. Hr. Gall, dass Menschen, die entweder eine grosse Gedächtnisskraft, oder Scharfsinn, oder Witz, oder Beobachtungsgeist, oder Stolz, oder Ehrgeiz, oder entschiedene Anlagen zur Mechanik, zur Mathematik, zu theosophischen Spekulationen u. s. w. besitzen, bey aller Verschiedenheit in dem Baue ihres Schädels, dennoch in einzelnen Theilen desselben vollkommen übereinstimmen. Auf gleiche Art sind die charakteristischen Eigenschaften und Fähigkeiten der Thiere an ihrem Schädel ausgedrückt, so dass die Beschränktheit des Maulwurfs, die Furchtsamkeit des Rehes, die Schlauheit des Fuchses u. s. w. an eben der Stelle des knöchernen Gewölbes zu erkennen ist, an welcher man den beschränkten, furcht-

samen und schlauen Menschen erkennen kann. Und nun zur Anwendung auf die Musik.

Durch Fleiss und Beharrlichkeit kann man Fertigkeit auf einem Instrument erwerben, auch allenfalls erträgliche Kompositionen zu Stande bringen. Hingegen ist jeder Versuch, durch blosses Lernen ein Händel, ein Bach, ein Gluck, ein Mozart, ein Haydn zu werden, ein eitles Unternehmen, wenn auch gleich jemand von der frühesten Kindheit an in dieselbe äussere Lage, wie diese Männer, versezt worden wäre.

Woher kommt es nun, dass sich in einigen Subjekten das musikalische Talent so früh und so thätig, in andern hingegen theils gar nie, theils nur schwach äussert? Herr Gall findet den Grund davon in dem Baue des Gehirnes, und in der grösseren oder geringeren Entwicklung desjenigen Theiles, den er als den eigenthümlichen Sitz des Tonsinnes annimmt. Er bestimmt die Stelle desselben in einem Schwunge über dem Augenwinkel gegen die Schläfe zu, wenn nämlich dieser Schwung durch die hervordrängende Gehirnmasse, und nicht durch den blossen Knochen gebildet ist.

Diese Behauptung stüzt sich auf Beobachtungen

a) an einer Menge von Personen, welche in der Musik etwas geleistet, und vorzügliche Empfänglichkeit für dieselbige haben.

Man entdeckt diesen Stempel sehr auffallend an den Köpfen eines Mozart, Beethoven, Gelinek, Paer, Haydn, Salieri u. a. m. Durch dieses Kennzeichen geleitet, hat Hr. Gall mehrern Kindern (ich nenne nur die Tochter des Hrn. Bar. von Spielmann) ihre ausgezeichnete Anlage zur Musik mit prophetischem Geiste vorausgesagt und der Erfolg hat vollkommen entsprochen. Ohne Zweifel können diejenigen, welche musikalischen Unterricht ertheilen, zu diesen Beobachtungen noch viele interessante Belege liefern.

Hr. Gall zeigt den durchsägten Schädel eines zwölfjährigen Kindes vor, dessen Aeltern nicht den mindesten Sinn für Musik hatten. Diesem Schädel fehlt auch gänzlich die Bedingung zu musikalischen Anlagen, denn er ist über die Augen hin sehr schmal, ohne alle Ausweichung, fast cirkelrund, wie der Schädel eines Affen.

Es giebt Nationen (z. B. die Böhmen) unter denen die Musik fast durch alle Stände hindurch kultivirt ist. Bey wilden Völkern hingegen steht die Musik auf einer sehr niedrigen Stufe. Sollte die Ursache davon nicht dort in dem, der Tonkunst günstigern und breitern, hier in dem gewöhnlich schmälern Nationalschädel liegen?

Dass der Grund aller Melodie und Harmonie ursprünglich in uns wohne, und nicht durch das Gehör empfangen sey, schliesst Herr Gall daraus, dass er gebohrne Taubstumme, die er als Arzt des hiesigen Taubstummeninstituts zu beobachten, häufige Gelegenheit hat, theils mit den Fingern, theils mit dem Körper im Tanzen, ganz genaue rhythmische Bewegungen machen sah.

b) Die Vergleichung der Thierschädel spricht laut für die Gallische Behauptung.

Unter den Säugthieren haben nur der Elephant, das Kameel, und der Bär Empfänglichkeit für Musik. Wirklich sind auch die Schädel dieser Thiere, wenn sie über den Augen durchsägt sind, vorne breit und viereckig; hingegen macht der Schädel eines Ochsen, Affen, Hundes u. s. w. einen Cirkelbogen. Die Stelle, welche bey den musikalischen Thieren mit Gehirn ausgefüllt ist, ist bey den unmusikalischen entweder gar nicht vorhanden, oder ein blosser Knochen. Ganz auffallend ist der Unterschied, wenn man den Schädel einer Henne, eines Kukuks, mit dem Schädel eines Papagayes und Staares vergleicht. Immer ist unter Singvögeln der nämlichen Art derjenige der beste, dessen Gehirn am breitesten über die Augen ausgedehnt ist.

Man wird jezt dem Ausdrucke: ein gut organisirter Kopf, wenn von einem Tonkünstler die Rede ist, eine bestimmte Bedeutung geben können. Es ist ein solcher, in dem

die Natur das Organ des Tonsinnes auf eine ausgezeichnete Art entwickelt hat. Wem diese Prädestination zu Talenten ein anstössiger Glaubensartikel scheinen sollte, beherzige folgende Stelle aus Meisters Lehrjahren. (IV B. S. 271.) „Die Erziehung muss sich nur an die Neigungen anschliessen; — man kann nichts thun, „ohne die Anlage dazu zu haben, ohne den Instinkt, der uns dazu treibt. Man giebt zu, „dass Poeten gebohren werden, man giebt „es bey allen Künsten zu, weil man muss, „und weil jene Würkungen der Natur kaum „scheinbar nachgeäfft werden können; aber „wenn man es genau betrachtet, so wird jede, „auch nur die geringste Fähigkeit uns angebohren, und es giebt keine unbestimmte Fähigkeit. Nur unsre zweydeutige, zerstreute Erziehung macht die Menschen ungewiss; sie „erregt Wünsche statt Triebe zu beleben, und „anstatt den wirklichen Anlagen aufzuhelfen, „richtet sie das Streben nach Gegenständen, die „so oft mit der Natur, die sich nach ihnen bemüht, nicht übereinstimmen."

Gr.

Korrespondenz.

Nachrichten eines deutschen Künstlers in Paris über die Aufführung der Zauberflöte daselbst.

Seyn Sie vorsichtig, und urtheilen Sie nicht ganz sicher aus dem, was Sie von den Aeusserungen der hiesigen Musikkenner und des hiesigen Publikums über diese Vorstellung zu lesen bekommen möchten, über den Stand der hiesigen musikal. Kultur und des Geschmacks an musik. Kunstprodukten bey beyden: es ist eigentlich nicht wahr, dass man Mozarts Zauberflöte gegeben habe; es war eine Oper aus dieser, aus D. Juan, der Clemenza di Tito, und Figaro von Mozart, nebst eigenen Zusätzen des Hrn. Lachnith zusammengemacht. Alle, die M. Oper vorher schon genauer kannten, sind darüber erbittert, und lassen Bonmots auf Herrn Lachn. regnen. Die „Opéra" nennen sie seine „Opération"; die „les mystères d'Isis", „les misères d'ici" u. dgl. Es ist unmöglich, alle die Veränderungen, Zusätze, Abkürzungen, Versetzungen der Stücke aus der Zauberfl.; mit welchen Hr. L. nicht etwa nur den Text, sondern die Musik zusammengearbeitet hat, anzuführen. Doch Einiges zur Probe muss ich Ihnen geben. Gleich in die Overtura, nahe am Schluss des ersten Allegro, sezte Hr. L. eine Wiederholung von 8 Takten, deren lezter die Cadenz in B dur macht, hinein, die gerade bey einem Satze, wie dieser, wo jeder Takt erwogen ist, schlecht an ihrem Platze steht. Nun gehet der Vorhang auf, und die Oper fängt an, mit Sarastro's Recitativ, das in den Chor: Heil euch Geweihten u. s. w. übergehet. (Der Chor ist bey M. der vorlezte.) Nachdem Sarastro den Priesterinnen und Priestern die Einweihung des Ismenor (so heisst Tamino) kund gethan hat, singen sechs Priesterinnen das Trio: Seyd uns zum zweytenmal willkommen; doch sind hier, wie überall, Worte von ganz anderem Sinn untergelegt. Nun folgt das schöne Chor aus Clemenza d. T. in F., das hier zuerst als Marsch dient, nach einem kurzen Recitativ aber von den Opfernden als Chor wiederholt wird, worauf eine kurze, ziemlich passende Einleitung M.s eigentliche Introduction der Zauberfl. eröffnet, während welcher Ismenor, nicht von einer Schlange, sondern von Feuerflammen verfolgt wird. Um nicht Bogen voll zu schreiben, gehe ich die mit der Oper vorgenommenen Veränderungen nicht auf solche Weise ferner durch, sondern hebe nur die auffallendsten aus. Da von einer Zauberflöte in dieser Oper gar keine Rede ist, so hat Hr. L. alle Sätze ausgelassen, wo das Wunderinstrument producirt wird; also die Arie: Wie sanft ist nicht dein Zauberton; Tamino mein, o welch ein Glück; den Marsch durch Feuer und Wasser mit dem dabey zweymal vorkommenden kurzen Duett. Ferner sind weggelassen, das schöne Trio der drey Damen in g dur: Ich sollte fort? nein! nein! die zweyte

Arie der Königin der Nacht, (!) die Arie der Pamina, (!!) das Quintett im zweyten Akt, das Chor: O Isis und Osiris, (!) das Terzett: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn, (!!), das Duett zwischen Papageno und Papagena, die lezte Arie Papageno's, der grosste Theil des lezten Finale. (!) Dagegen ist eingelegt D. Juans Exhortatio ad bibendum, welche als Duett von Papageno und Papagena gesungen wird; eine Arie für die Königin der Nacht aus derselben Oper; eine andere für ebendieselbe aus Clem. d. T., und noch eine aus dieser Oper, als Duett gesungen, beyde aber ganz revolutionirt, ein Duett aus Figaro, und endlich sind beygefügt die Recitative und das Getöse bey der Feuer- und Wasserprobe von Hrn. L. selber. Die Arie des Mohren: Alles fühlt der Liebe Freuden, (wobey die kleine Flöte, offenbar so sehr zum Schaden des Ganzen, weggelassen wird) singt Papagena (hier Mona); das Duett: Bey Männern, welche Liebe fühlen, wird, als Terzett, von Pamina, Papageno und Papagena vorgetragen. Die Menge kleinerer Veränderungen im Akkompagnement, hin und wieder auch im Gesange selbst, zeugen von dem ziemlich dürftigen Geiste des Operateurs. Nur Ein Beyspiel zur Probe! In der Arie: In diesen heil'gen Hallen, wo der Instrumentalbass durch sein Hinauf- und Heruntersteigen den Gesang so vortrefflich imitirt und eindringlicher macht, hat Hr. L., statt jener sorgsam erwählten Figur, eine einzige Bassnote bey jedem Takte gesezt, welche die armseligste Leerheit über die ganze Arie verbreitet und jeden Kenner des Stücks wie mit kaltem Wasser übergiesst und bey den Haaren herabzieht. Nachdem ich so viel Böses von diesem Umschaffer gesagt habe, will ich mit etwas Gutem beschliessen. Das Chor: Das klinget so herrlich u. s. w. ist ihm, in seiner Bearbeitung, sehr gelungen. Ich setze es Ihnen auf. (Siehe die musikal. Beylage No. I.) Das sich an das Chor schliessende kurze Duo für Pamina und Papageno, (hier Bochoris): Könnte jeder brave Mann — ist unverändert geblieben und hat die Worte untergelegt bekommen:

Quel charme doux et divin
Nait de l' harmonie,
C' est le pouvoir souverain
Du dieu du génie.
L' ame la plus endurcie
A sa piussance infinie
Cède ou veut resister envain.
Quel charme doux etc.

Da nun dieses Chor überdies durch die Balletänzer verschönert wird, so ist sein Effekt wirklich unbeschreiblich. Es war auch das allererste Stück, das jemals in der grossen Pariser Oper wiederholt werden musste.

Cheron und Lainez, die die Rollen Sarastro's und Tamino's haben, singen schlecht; die Arien: Dies Bildnis ist bezaubernd schön, und: In diesen heil'gen Hallen, waren, so wie sie sie vortrugen, von einem Deutschen kaum auszuhalten. Schreyen und Tremuliren — das können diese Herren. Dagegen hat Lays, als Papageno, den lautesten Beyfall, der ihm zu Theil worden, vollkommen verdient. Er ist überhaupt der angenehmste Sänger des ganzen Personale. Seine Stimme ist vortrefflich, sein Vortrag ungekünstelt und doch tief eindringend. Die Damen Maillard und Henry, als Königin der Nacht (hier Myrrenne) und Pamina, stehen der Dem. Armand weit nach, sowohl was deren schöne Stimme, als was die Ausführung betrifft. Das Duett der leztern aus Figaro, das sie mit Papageno sang, liess nichts zu wünschen übrig. Mad. Maillard hat besonders so wenig Höhe, dass schon das f kaum auszuhalten ist, weswegen auch die erste Arie der Königin der Nacht: zum Leiden bin ich auserkohren, von der Pamina — aber wo? — zwischen dem Anfange und Ende des Terzetts: Du feines Täubchen nur herein — gesungen wurde. Besser lässt sich Etwas wohl schwerlich placiren!

Nach der Oper fängt das dazu passende Ballet an. Ueber das pariser Ballet ist nur Eine

Stimme. Es ist so ganz bezaubernd, so über alles, was man an andern Orten dergleichen zu sehen bekömmt, vortrefflich, dass man nicht eher einen anschaulichen Begrif von dem, was Musik und Tanzkunst vereinigt würken können, bekömmt, bis man hier Ballets gesehen hat. Diese Vortrefflichkeit macht Einem sogar nach Anhörung der Mozartschen Musik die Lachnithsche zum Ballet erträglich. Man hat die, an sich gewiss nicht üble Sitte, in solche Balletmusik gewisse Lieblingsmelodien des Publikums aufzunehmen; aber was sezt man zuweilen darin zusammen! So stösst man hier z. B. auf ein Andante mit Variationen von Pleyel aus seinen Quartetten!

Und nach alle dem doch der unablässige Zulauf bey den häufigen Wiederholungen? Allerdings! Aber auch — wie ragt nicht auch das, was man von M. gelassen hat, vor dem hervor, was man sonst nicht selten hier zu hören giebt! Und des Orchester! Hr. Lachnith ist mit dem ausserordentlichen Beyfall, den seine Oper, wie er sich ausdrückt, erhält, sehr zufrieden, und hat es auch wahrlich Ursach: denn er wird dafür bezahlt, als hätte er sie selbst geschrieben. Für jede der ersten zwanzig Vorstellungen bekömmt er 300 Livers — facit 6000; für jede der folgenden zwanzig, 200 — facit 4000. Sind vierzig Vorstellungen gegeben, so erhält er eine lebenslängliche Pension von 500 Livers, und überdies, so oft dann noch die Oper gegeben wird, 100 Livers Geschenk. Dieselben Vortheile geniesst auch der Dichter. Da Herrn L. dieser erste Versuch so gut gelungen ist, bedrohet er das pariser Publikum mit der Umschaffung einer zweyten Mozartschen Oper, welche wahrscheinlich die Clemenza di Tito seyn wird.

Herr Romberg, der Violoncellist aus Hamburg, ist als Professor am hiesigen Conservatorium angestellt worden. Hr. Wölfl aus Wien hält sich seit etwa einem Monat ebenfalls hier auf. Man spricht von dem Etablissement einer deutschen Oper; die Gesellschaft der Opéra buffa hat vorläufig Mozarts Don Juan angekündigt.

Recensionen.

I. *Riconciliazione fra due amici, Tema originale con delle Variazioni analoghe al soggetto; Saggio di Composizione patetico: caratteristica per il Fortepiano, da Giov. Paulo Schulthesius.* Op. 12. (Pr. 1 Fl.)

II. *Repetitions variés du Thème:*



de Mr. Pleyel, pour le Pianoforte, compos. par Mr. Jos. D. Bayer. (Pr. 30 Kr.)

Beyde Werke gehören zu den neuesten Messprodukten und sind im Gombartschen Verlage zu Augsburg erschienen.

No. I. Das Produkt eines deutschen Dilettanten in Italien, ist ein um so schatzbareres Geschenk für die Freunde des Klaviers, da sein Herr Verf. ganz mit Beyseitsetzung des gewöhnlichen Variationen-Schlendrians, uns hier über ein äusserst melodiöses Thema solche Veränderungen giebt, die nicht auf Parade des Mechanismus der Hand eines Spielers; sondern lediglich auf affektvollen, aus der Seele strömenden Ausdruck und Vortrag kalkulirt sind. Unmöglich konnte Herr Sch. seinen Charakter mit mehr Würde und Anmuth darstellen, als er es in diesen sechs Variationen gethan hat; aber eben deswegen wollten wir auch rathen, dass sich Niemand an dieselben wage, der nicht vollkommen mit dem gefühlvollen Herrn Verf. sympathisiere und nicht ein Instrument vor sich hat, das den Ausdruck der feinsten Nuancen verträgt.

No. II. Steht nach seinem innern Gehalte dem vorigen Werke weit nach und scheint der

erste schüchterne Versuch eines angehenden Tonsetzers zu seyn. Bey jungen Klavierspielern, die manchmal gern im Flitterstaate der Kunst prunkiren möchten, ohne sich den Schweiss von der Stirne wischen zu dürfen, werden diese Variationen ihre Bestimmung am sichersten erreichen.

Zwey Anfragen in Betreff 1) der Bezifferung d r Partituren und Symphonien, und 2) der Mensur der musikalischen Instrumente.

Erste Anfrage. Man vermeynet eine Angelegenheit der ganzen Klasse von Musikern, welche des so angenehmen als schweren Studiums des Generalbasses und der Harmonie sich befleissigen, zu berühren, wenn man hiermit anfragt: warum Partituren grosser und kleiner Musiken, und selbst bedeutende Symphonien, ohne die, bis jezt doch noch gebräuchliche, und so viel bekannt, noch nicht abgeschafte Bezifferung des Generalbasses erscheinen? Liegt dieser Mangel am Komponisten, am Drucker oder Stecher, (dass diese sich die damit verknüpfte Mühe nicht machen wollen) oder an sonst einer Ursache? Es ist für den Anfänger des Generalbasses und der Komposition ein zu grosses Beförderungsmittel in der Wissenschaft der Harmonie weiter zu kommen und seine Kenntnisse zu vermehren, und für den, der Sache kundigen ein zu angenehmes Vergnügen, mit einem Blicke oder Klange den Kern der Harmonie zu geniessen, der in vielen guten musikalischen Produkten enthalten ist, wenn man mit Hülfe der Bezifferung und nur hierdurch so geschwinde, dazu in den Stand gesezt wird, — dass es wohl nicht nöthig seyn wird, auf dieses grosse Bedürfniss weiter als geschehen, aufmerksam zu machen. Man hofft also, entweder, dass dieser zum Nachtheil der Kunst schon zu lange gedauerte Mangel der Bezifferung würdiger Musikstücke (die Alten bezifferten ihre Sachen fleissiger, selbst die grossen Männer Haydn und Mozart haben in neuern Zeiten etliche ihrer Symphonien mit Bezifferung herausgegeben) — nicht länger statt haben wird, oder dass genugsam befriedigende Ursachen angegeben werden, die es nicht gestatten, dem Wunsche gewiss sehr vieler in befragter Rücksicht zu genügen.

Zweyte Anfrage: Warum werden die musikalischen Instrumente aller Art in neuern Zeiten von kleinerer Mensur, folglich erhöhter Stimmung gemacht, als sonst? Geschieht dies aus wirklich zu rechtfertigenden d. i. vernünftigen Beweggründen, oder sollte hier blos die Sparsamkeit der Instrumentenmacher zum Grunde liegen? Und warum setzet man in diesem Fall sich von Seiten des musikübenden Publikums nicht dagegen? Warum machen geschickte Meister und Kenner der Natur des Baues der Instrumente in diesem so wichtigen Punkte nicht ein festes Regulativ? Warum wird der etwannigen Gewinnsucht der Instrumentmacher nicht eben so die Maske abgezogen, wie ein Vogler und andere dieses in Ansehung der Orgeln gethan haben, als welche bisher beständig oder grössesten Theils im sogenannten Chorton und nicht im Kammerton gemacht wurden, blos, um an der wenigern Länge der Pfeifen (man gewann 3 halbe Töne dadurch) ein Ansehnliches zu gewinnen.

Wenn man sich dieser elenden Verkleinerungssucht nicht widersezt, so sind wir gezwungen in der Region der Singestimmen eine merkliche Aenderung zu machen, indem der Tenor alsdann und schon jezt nicht im Stande ist, die in seinen Gränzen liegenden Töne ohne Schreyen und Pressen herauszubringen, und dem Diskant gleichfalls noch eine gute Etage zugesezt werden müsste, wenn man dieses könnte. Ingleichen, wie dadurch alle Instrumente mit ihrem dicken Tone an innerer imposanter Würde verlohren haben, so ist die sanfte Flöte zur Soldaten-Queerpfeife, die rührende Oboë zur Rohrpfeife geworden, u. s. w.

Hierüber wird einer gründlichen Belehrung

wenn man sich geirret haben sollte, sonst aber einer mehrseitigen Zustimmung zum Behuf einer Abänderung der Sache entgegen gesehen *).

Kurze Nachrichten.

Berlin d. 14ten Okt. Die hiesige Singakademie, die bekanntlich seit ihres Stifters, Faschens, Ableben, ganz unter der Direktion seines Freundes und ehemaligen Gehülfen, Hrn. Zelters, stehet, hatte sich vor einigen Monaten, eines Baues im Akademiegebäude wegen, genöthigt gesehen, ihre Versammlungen in der Petrikirche zu halten. Jener Bau ist geendigt und die Kirche sollte auf feyerliche Weise verlassen werden. Die Akademie hielt also ein öffentliches Konzert — wie gewöhnlich, ohne Instrumentalbegleitung. Man gab Faschens berühmtes Miserere, einige Psalmen von Zelter u. dgl. vor einer Versammlung von mehr, als 2000 Personen, mit einer Genauigkeit, Sicherheit und Gleichheit im Vortrage so vieler Sängerinnen und Sänger, die immer neue Bewunderung erregt, obschon man sie von dieser Anstalt im voraus erwartet. Die gewöhnliche Aerndtemusik des Chordirektors, Hrn. Lehmann, in der Nikolaikirche, wurde diesmal dadurch interessanter, dass die Herren Fischer und Hurka, so wie Mad. Braun (welche für den Winter nach Holland zurückgeht) die Solopartien übernommen hatten. Man gab eine Aerndtekantate von Fasch, Vossens und Schulzens Hymne an die Gottheit, Hassens Te Deum etc. Gestern gab der bekannte Violoncellist, Hr. Calmus, ein Konzert, und zugleich Beweise seiner grossen Fertigkeit, so wie seines ziemlich seltsamen Geschmaks. Das vortreffliche Klavierspiel des jungen Bähr, (eines Judenknaben von 9 Jahren) der die schweresten Passagen und andere Solosätze mit seiner Fertigkeit bezwingt und einen, in solchen Jahren noch seltnern feinen Vortrag hat, machte das Konzert noch interessanter. Ein regelmässig, an bestimmten Tagen zu gebendes Konzert werden wir wahrscheinlich auch diesen Winter nicht bekommen; doch werden uns eben so wahrscheinlich fremde Künstler, wie voriges Jahr, ziemlich in Athem erhalten. Auf einige Zeit haben wir auch hier das als vortheilhaft bekannte französische Theater des Herrn Volange, das diesen Sommer in Frankfurt am Mayn und Pyrmont Glück gemacht hat, und sich hier auf so festen Fuss gesezt hat, dass der Direktor keine einzelnen Billets ausgiebt, sondern auf Abbonnement spielt. Auch erwarten wir die berühmte Improvisatrice, Bandettini, die Herr Fernow im lezten Hefte des N. deutschen Merkurs charakterisirt, u. dergl. mehr. Den 16ten, als am Geburtstage der Königin, wird Mozarts Titus gegeben, worin, so viel ich weiss, Dem. Jagemann aus Weimar ihre hier gegebnen Rollen beschliessen wird. Neulich hat sie als Bertha in Martins Lilla, ganz vorzüglich gefallen, wo sie von Hrn. und Mad. Eunike, so wie von Hrn. Gern, sehr unterstüzt wurde. Es war überhaupt eine treffliche Vorstellung. Mad. Unzelmann ist von ihrer Reise wenigstens bis Potsdam zurück, wo sie vorgestern im Neuen Sonntagskinde zuerst wieder aufgetreten ist.

Dresden. Der verdienstvolle und allgemein geliebte Oberkapellmeister Naumann ist, von einem Schlage getroffen, dem Kreise seiner Verehrer entrissen worden.

Es ist in mehrern Zeitungen, namentlich in der Hamburger, gemeldet worden, dass Jos. Haydn jezt an einem dritten Oratorium: das jüngste Gericht, arbeite. Wir können

*) Eine Beantwortung dieser Anfragen folgt im nächsten Stück. d. Redakt.

aber mit Zuverlässigkeit versichern, dass Haydn jezt an gar keinem grossen Werke für das Publikum arbeitet.

Kurze Anzeige.

VI Lieder von Klopstock, Herder und Matthisson, in Musik gesezt vom Major v. Beecke. 4ter Th. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 2 Fl.)

Hr. v. Beecke hat als musikalischer Schriftsteller von seiner gründlichen und gefälligen Manier, besonders auch in Rücksicht auf Singkompositionen, schon allzuviele Proben gegeben, als dass Rec. nöthig hätte, zur Empfehlung des vierten Theils dieser Oden (denn Lieder sind es keinesweges) etwas hinzu zu setzen. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und mit einer Zartheit behandelt, die in die verborgensten Nüancen der Empfindungen des Dichters eindringt. Warum aber Herr B. den Namen Selmar so willkührlich behandelt und bald | ⏑ — | bald | — — | und zwar auf einer und ebenderselben Seite skandirt, ist uns wirklich räthselhaft, so wie auch dies, dass derselbe sich an einige Sujets gewagt hat, die bereits von einem Gluck und Neefe so unnachahmlich schön gesezt sind. Rec. ist zwar weit entfernt, das Verdienst des Hrn. Verf. bey diesen, von andern schon bearbeiteten Kompositionen herabzusetzen: er gesteht vielmehr, dass viele eigenthümliche Schönheiten in denselben herrschen, besonders in der Ode die frühen Gräber; aber es ist doch unbezweifelt, dass ein dritter immer verlieren muss, wenn die ähnlichen Arbeiten anderer Tonsetzer schon das assertorische Urtheil ihrer innern Vortrefflichkeit vor sich haben.

Medaille, Joseph Haydn von den pariser Musikern übersandt.





(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Canto.

Pianoforte.

Soi - iez sen - sibles, sen -

si - bles à nos pour la beau - té que sont fai - tes les

chaî - nes, laissez n

je sau-ve l'in - - no - cen - - - - -

tes ef - fets sont puis - -

tes ef - fets sont puis - -

-ce je sau-ve l'in - no - cen - - -

ns, que tes ac - cords sont ra - vis-

ns, que tes ac - cords sont ra - vis-

ce je sau - ve l'in - - no -

sans! que tes ac - cords

sans! que tes ac - cords

cen -

sont

sont

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Novemb. No. 6. 1801.

Abhandlung.

Ist es Hauptzweck der Musik, uns zur Erholung zu dienen?

„Wir gönnen es euch Musikern, wenn ihr euch den ernstern Werken der Alten und einiger Neuern ergebt und sie erhebt: aber sehet auch nicht böse dazu aus, wenn wir — wir, blos Theile des Publikums, und nichts als Liebhaber der Tonkunst, jene Werke ruhig bey Seite legen, von dem Tonkünstler, der für das Publikum schreibt, verlangen, dass er zu unsrer Erholung schreibe, und wenn wir nur den Produkten aufhelfen, die dazu geschrieben sind. Musik ist eine Kunst; eine Kunst soll ich geniessen, nicht durch sie in Arbeit gesezt werden; sie soll mich erfreuen, nicht mich anstrengen; mich zur Anstrengung und Arbeit fähiger machen, aber nicht noch mehr ermüden. Kurz, es ist die Bestimmung der Künste, mithin auch der Musik, zur Erholung zu dienen. Erlaubet also, dass sie dazu diene, und dass wir sie dazu benutzen. Wenn ihr ein anderes Interesse an ihr nehmt — wohl gut: wir wollen auch nichts dagegen haben, wenn ihr uns nur nicht darunter leiden lasst, und uns oft Werke öffentlich zu hören gebt, wo unser Verstand arbeiten und unsre Empfindung unbeschäftigt bleiben müsste."

Dieses — wohlverstanden, vollkommen gründliche Raisonnement ist das jezt unter dem gebildeten Theile des deutschen Publikums gangbare, und entscheidet über die Schicksale der Tonkunst. Das Ueble an der Sache ist aber, dass man jenes Raisonnement meistens nur nachschwatzt, ohne eigentlich zu wissen, was es aussage, oder dass man ihm gar einen verkehrten Sinn unterlegt, und in beyden Fällen dennoch zur Leitung der Schicksale der Tonkunst beyträgt. Es scheint daher gut gethan, jenes Urtheil und die daraus gezogenen Folgerungen genauer anzusehen.

Soll Musik zur Erholung dienen? ist es ihre Bestimmung? muss also der Musiker vor allem auf diesen Zweck hinarbeiten?

Was heisst Erholung? Rückkehr aus einem erzwungenen Zustande in den uns natürlichen. Sind wir nun Geschöpfe, deren natürlicher Zustand in einem blossen Spiel körperlicher Kräfte, frey von aller Thätigkeit der Vernunft (die stets im Widerstand gegen die Sinnlichkeit ist und also einigen Zwang auflegt); in einem Zustande möglichster Geistlosigkeit bey leichter sinnlicher Bewegung bestehet: dann ist dies Erholung für uns. Sind wir aber Geschöpfe, deren natürlicher Zustand in einem Zurückkommen von den Beschäftigungen, die unsre Kräfte vereinzelten, zu der Freyheit, alle unsre Kräfte gleichmässig zu äussern, zu dem Gefühl unsrer ganzen Menschheit, unsrer ganzen Natur bestehet: dann ist dies Erholung für uns.

Es lesen diesen Aufsatz Personen, denen dieses noch nicht ganz anschaulich ist; ich will durch ein Beyspiel versuchen, es ihnen anschaulich zu machen. Es sey Einer eine Magistratsperson und gezwungen, den grössten Theil des Tages mit mechanischer Handhabung gemeiner Justizvorfälle hinzubringen. Der Abend kömmt, er wünscht sich Erholung. Was wünscht er sich da? Entweder z. B. sich

auf dem Sopha durch Speise und Trank gütlich zu thun, die Gattin (ohne auf sie zu achten) von unbedeutenden häuslichen Vorfällen vor sich schwatzen, die Kinder (ohne alle Theilnahme) um sich her spielen zu lassen, u. dergl. Oder er wünscht, die Kräfte, die bey seiner Berufsarbeit schlummerten — wünscht seine Phantasie, sein Gefühl, seine Vernunft, in ein freyes Spiel gesezt zu sehen; deshalb z. B. etwas von einem geselligen Schriftsteller zu lesen, mit einem gebildeten Weibe sich zu unterhalten, an den kleinen Angelegenheiten der Kinder fröhlich Theil zu nehmen, u. dergl. Beydes kann er nun auch in der Anhörung einer Musik suchen, und, je nachdem die Musik beschaffen ist, finden: dort, Abhelfung eines sinnlichen Bedürfnisses, hier, Abhelfung eines eigentlich-menschlichen.

Ist es nun Bestimmung der Musik, dem ersten oder dem zweyten Bedürfniss abzuhelfen? Wir wollen die Frage nur mit andern Worten ausdrücken: Ist die Tonkunst für die Thierheit, oder ist sie für die Menschheit da? Niemand wird hoffentlich für das Erste entscheiden; Niemand wird also von dem Musiker fordern, dass er auf Befriedigung des Ersten arbeite; Niemand —: so lange über die Sache nur raisonnirt wird. Gehen wir aber zur Erfahrung, beobachten wir, so müssen wir bemerken, dass man dennoch bey weitem mehr Befriedigung für das Thierische, als für das Menschliche in der Musik sucht. Man giebt zwar z. B. Geringschätzung gegen das unsinnige Absingen schmuziger Texte in den elendesten Tanzmelodien *) u. dgl. vor, oder fühlt sie zuweilen auch wohl wirklich: aber wohin ziehet doch die Meisten die Neigung? was füllet die Kassen der Direktoren? welche Sätze erwählt und wiederholt man immerfort als Lieblingsstücke?

Gegen die Sache, die hier behauptet wurde, wird man nichts einzuwenden haben, wenn man sie sich nur ernstlich überlegen will; aber es kann Manchem lieblos scheinen und wegwerfend, wenn man sie so gerade heraussagt. Auch dieser Schein wird sich verlieren, wenn man, wie der Verfasser, folgende Rücksichten nimmt. Die meisten Menschen sind fast immer zu einer Arbeit gezwungen, die, wenigstens einen Theil ihres Wesens, erschöpft. Nach Vollendung derselben spricht die Natur, und deren Stimme ist allerdings die stärkste. Sie will Ruhe, nicht freye Thätigkeit; will Stillstand, nicht verändertes Wirken. Hiergegen darf nichts eingewendet werden. Aber das ist betrübend, wenn man fast alles dann, wann das Gleichgewicht durch Ruhe wiederhergestellt ist, sich nicht jener edlern Erholung, sondern einem schlaffen und erschlaffenden Genuss hingeben, und von den Künsten diesen fordern siehet. Die Sehnsucht nach diesem Genuss macht nicht weniger, als jene Abstumpfung, ganz unfähig — nicht nur über alle Produkte der Künste zu urtheilen, sondern auch sie wirklich zu geniessen. Der Gegenstand aller Künste, folglich auch der Musik, ist, was aus Harmonie des Geistes und der Sinnen hervorgehet, und was wir eben das Schöne nennen: es kann also durchaus nicht beurtheilt oder genossen werden, ausser wenn man im Zustande des freyen Gebrauchs aller seiner Kräfte, des Gefühls seiner ganzen Menschheit — wenn man im Zustande menschlicher Erholung ist. Man muss noch aufmerken können und wollen; muss sich von seiner armseligen Wirklichkeit, auch von den drängenden Ansprüchen der Sinnlichkeit losgemacht haben; muss einen empfänglichen Sinn, ein frisches Herz, einen muntern Geist mitbringen; muss sich selbst beysammen haben; muss nicht träge, sondern frey sich hingeben, muss eben so

*) Schlechte Tänze würken nur durch den stark markirten Rhythmus: also mechanisch. Es ist demnach ganz dasselbe, was zuweilen im Opernorchester die Gallerie belebt, und wodurch der Kameeltreiber seine Thiere vermittelst der Trommel in Bewegung sezt. d. Verf.

wenig Nahrung für kleinliche Kritteley, als leichten Reiz für seine stumpfe und erstarrete Thierheit suchen.

Nun ist es aber die traurige Lage — besonders der Tonkunst, wie der Schauspielkunst, dass sie zu ihren grössern, öffentlichen Darstellungen der Unterstützung des grossen Haufens bedarf. Dieser ermangelt nun entweder aller Bildung, ohne welche man jedoch für keine Kunst empfänglich seyn kann; oder es mischen sich unter ihn Menschen, die, nach einseitiger Abstumpfung ihres Wesens Trost nur für ihre Sinnlichkeit, oder auch solche, die nach Abstumpfung ihrer Sinne, einige Beschäftigung für ihren dahinten gelassenen Verstand suchen. Jene stemmen sich gegen alles, was ihnen Sammlung und Aufmerksamkeit auferlegt; diese, gegen alles, was das Herz bewegt. Jene wollen nur Donauweibchen und schmälen über mozartische Requiem; diese wollen nur Bachische Fugen und schmälen über Gluckische Opern. Nur der Künstler, dem es gelingt, beyden Etwas zu geben; nur die Werke, die wenigstens in ihrem Zufälligen, der nackten Sinnlichkeit, so wie dem kalten Verstande, einen Halt darbieten, stehen fest und werden nach Jahren unterstüzt und gekrönt. So wird Mozarts Don Juan als deutsches Nationalstück noch lange blühen — nicht, weil es eins der vollendetsten musikalischen Kunstwerke ist, sondern weit mehr von der einen Seite der wüsten Sinnlichkeit D. Juans, der plumpen Spassmacherey, Leporello's wegen, und dann freylich auch, weil das Sujet nicht ganz ohne Phantasie behandelt und die Musik hin und wieder so leidenschaftlich ist, dass sie als rhythmisches Stürmen auch rohe Naturen bewegen muss; von der andern Seite, wegen der tiefen Gelehrsamkeit in verschiedenen Hauptsätzen der Musik, die dem kalten Beurtheiler Beschäftigung für seine Grübeley darbieten *).

So lange also der rohe, ungebildete Haufen das laute Urtheil des Publikums handhabt und die Künstler von diesem leben müssen; so lange die Gebildeten nur in Stunden der Abspannung ihre Zuflucht zur Tonkunst nehmen und entweder Ruhe oder Stoff zu ebenfalls einseitiger Beschäftigung suchen: so lange wird und muss es, und wenn alle Bessere sich dagegen auflehnen, bleiben, wie es ist. Man wird die vortrefflichsten Werke grosser Meister, des Rufs wegen und aus Neugier, sich einmal gefallen lassen und dann sie bey Seite gelegt wünschen; wird an einer Kirchenkomposition von Leo und Händel, an einer Oper von Gluck und Cherubini, an einer Sinfonie von Haydn, an einem Quartett von Mozart, volles Genüge haben, wenn man sie ein- oder höchstens zweymal gehört hat; man wird immer nur nach Neuigkeiten jagen; die gemeinsten Armseligkeiten derjenigen Opernkomponisten, welche ich nicht einmal nennen mag, werden triumphiren, die klügern und erfahrnern Musiker von Talent werden groteske Zusammensetzungen von dem Gemeinsten und Verwegensten liefern, und das einzige Gute, was sich aus dieser Lage der Dinge ergeben möchte, ist, dass die Liebhaberey für Musik überhaupt mehr gewekt und allgemeiner verbreitet wird, (wodurch denn doch die Zahl der, einer bessern Bildung Fähigen sich auch mehren muss) und dass manches vortreffliche Produkt, das, wie das oben angeführte, den Matten und Stumpf-

*) Das Urtheil, z. B. des abgespanneten Geschäftsmanns, der nur Ruhe sucht, und des jungen Persönchens, das nur eine leichte Bewegung seiner Phantasie will, über musikalische, so wie über andere Kunstprodukte ist geradezu Null. Nicht so das Urtheil des kalten, rechnenden Krittlers, obschon es kein das Ganze umfassende, kein ästhetisches (Empfindungs-) Urtheil ist. Es verdient, wenn es sich nicht für dieses geben will, gehört und besonders von den Künstlern mit Dank angenommen zu werden, indem diese oft in einer begeisterten Stunde gar Manches übersehen, was eine wohlbegründete Regel verlangt, und was also ihren Werken eine reinere Vollendung geben würde. d. Verf.

sinnigen auch eine Ansicht gewährt, unterstüzt, verbreitet und gekrönt wird. Kömmt es einmal dahin, dass — nicht etwa Jedermann Musik studirt: wer wollte eine solche Anmuthung sich erlauben; sondern nur, dass die Zahl derer, die jene edlere, menschliche Erholung in ihr suchen, die grössere wird und die Zahl der Rohen, der Matten und der Stumpfsinnigen übersteigt: so wird sich das alles abklären, und besonders die Deutschen, die ihre ungeheuren Kräfte gerade für diese Kunst, jezt oft so zwecklos verprassen, werden durch Bildung dahin kommen, wohin eine günstige Natur die vormaligen Italiener geführt hatte — und gewiss weiter. Eher aber auch gewiss nicht; denn so sicher die Dichter mehr das Publikum, als das Publikum sie bildet, so sicher bildet das Publikum mehr die Musiker, (wie die Schauspieler) als diese jenes, aus Ursachen, die zum Theil in der Natur der Sache, aber noch mehr in der menschlichen Schwachheit ihren Grund haben.

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik 2ter Theil mit 5 Kupfertafeln. Leipzig, bey Schwickert, 4. *1801.* (8 Thlr.)

D. Redakt. dieser Zeitung freut sich, dem Publikum die lang erwünschte Fortsetzung eines Werks ankündigen zu können, das eine bedeutende Stelle in der deutschen Literatur überhaupt einnimmt, und in der musikalischen besonders — die noch immer zu den dürftigsten gehört, weil gelehrte Musiker, oder Musik gründlich verstehende Gelehrte selten sind, — wohl das wichtigste ist, dessen wir uns seit vielen Jahren zu erfreuen haben. Wer das, noch nicht erloschene Vorurtheil bedenkt: als verlohnte es sich nicht der Mühe, eine Kunst wissenschaftlich zu bearbeiten, deren Zweck doch nur vorübergehende Ergötzung sey — ein Vorurtheil, welches durch die übel verstandene Klassifikation der schönen Künste in einigen neuern Philosophien noch mehr Nahrung zu erhalten scheint, — der wird sich nicht wundern, wenn vielleicht mancher Tonangeber im Publikum das Unternehmen des Herrn Forkel mit Gleichgültigkeit oder gar mit Bedauern der verschwendeten Mühe ansähe. Wer nun vollends, bey der Ansicht dieses viel umfassenden Werks, an den allgemeinen Hang zu luftigen Lesereyen sich erinnert, der wird den Muth ehren, mit dem Herr F. sich entschloss, bey seiner Arbeit dem altdeutschen Charakter treu zu bleiben, d. h. alles ganz ausführlich zu berichten, wie er es fand, und auch in der Darstellung der ärmsten Kunstperiode lieber zu viel, als zu wenig zu thun. In der That können sowohl der Geschichtsforscher, als der Literator, der philosophische Beobachter des Ganges der Menschheit, der theoretische Musiker und auch der praktische, dem seine Kunst nicht blos Handwerk oder mechanische Künsteley ist, Hrn. Forkel nicht genug dafür danken, dass er ihnen so interessante Materialien zur möglichsten Anfhellung eines Zeitraums zusammentrug, welcher sogar in politischer, wie viel mehr noch in artistischer Hinsicht zu den dunkelsten in der neuern Geschichte gehört. Mag immerhin die Tonkunst im verflossenen 18ten Jahrhundert solche Riesenschritte gemacht haben, dass dieses einzige Jahrhundert, was Musik betrifft, alle übrigen zusammen genommen, weit aufwiegt; es bleibt doch eben so angenehm als lehrreich, sich an den frühern Zustand der Tonkunst, an jene Zeit zu erinnern, wo sie, ihrer freundlichsten Pflegerinnen (des griechischen Volks) beraubt, erst wieder am Gängelbande des Mönchthums und der Scholastik gehen oder vielmehr kriechen lernen musste. Angenehm ist dies; weil es das Gefühl unsers errungenen Werths erhöht, weil man hier abermals Gelegenheit findet, den Leuten ihre Thorheit zu zeigen, die nur das Vergangene loben und gegen die Mitwelt ungerecht, oder vielmehr zu ungeschickt sind, das Gegenwärtige zu übersehen und recht zu würdigen, kurz, weil einem beym Lesen dieses zweyten Theils

der Forkelschen Geschichte etwa zu Muthe wird, wie dem Bewohner einer Gebirgshöhe, wenn er Reisende mühsam zu sich herranklettern, und immer wieder in den Sand zurückrollen sieht. Lehrreich aber ist es, indem man hier, gleichsam durch eine Art von historisch-chemischem Process, den Keim enthüllt findet, aus dem späterhin ein so prachtvoller Baum hervorwuchs; indem man gewahr wird, warum die neuere Tonkunst gerade diesen Gang nahm und nehmen musste; und endlich — was wohl das wichtigste ist — indem man bey dieser Schilderung daran erinnert wird, was zu allen Zeiten in der Musik wesentlich oder zufällig sey, was in der Natur der Kunst liege, oder von andern Umständen (als Sitten, Religionsbegriffen u. dgl. m.) abhänge, damit wir künftig die Klippen vermeiden, woran das Genie und der Geschmack unsrer Vorfahren so oft scheiterten.

Uns zur Entwickelung solcher Resultate kraftvoll die Hand zu bieten, das konnte wahrscheinlich niemand so gut als Herr Forkel, ein Mann, der mit dem innigsten Eifer für die *Tonkunst*, unermüdlichen Forschungstrieb, ungemeine Belesenheit, und eine gründliche Kunstkenntniss verbindet. Selbst das, was sonst ein Hauptfehler eines Geschichtschreibers ist, nämlich Partheilichkeit für ein System oder irgend ein Fach, erscheint hier in einem milderen Lichte, wenn man erwägt, dass ohne Hrn. F.'s übergrosse Vorliebe für Kirchenmusik (wovon hernach mehr,) die Fortsetzung dieses Werks entweder gar nicht erschienen oder doch wohl nicht so reichhaltig ausgefallen wäre, als man sie jezt findet. Schwerlich möchte in neuern Zeiten, ausser einem Gerbert und Forkel, jemand mit solcher Lust die Ruinen des nicht-schönen Alterthums durchgraben, dort die Finsterniss zum Helldunkel erheben, und, was das schwierigste, aber auch verdienstlichste dabey ist, sich in Acht nehmen, dass man weder den verworrenen (oder zugespitzten) Köpfen jener Zeit seine eigne bessere Einsicht unterschiebe, noch sie unwissender und ungeschickter darstelle, als sie wirklich waren. Beydes ist Hrn. F. fast durchgehends geglückt, und, um sich deshalb sicher zu stellen, hat er, wo es sich irgend thun liess, seine Gewährsmänner im Original angeführt, wodurch das Buch zwar sehr vergrössert, aber auch für die, welche gern mit eignem Verstande urtheilen wollen, um desto brauchbarer geworden ist. Bey solchen Vorzügen eines solchen Werks kann man wahrlich die lange Zögerung der Herausgabe desselben, — zwölf Jahre sind seit Erscheinung des ersten Theils verflossen — nicht missbilligen. Mit Recht entschuldigt sich Hr. F. darüber in der Vorrede nur kurz, denn auch hier heisst es: sat cito, si sat bene.

Der erste Band enthält, wie bekannt, die Geschichte der Musik bey den kultivirtesten Völkern des Alterthums (Egypt., Hebr., Griechen, Römern) bis zu den Zeiten der ersten Kaiser. Mit dieser Epoche schliesst sich so ziemlich die Kunstgeschichte der alten Welt, in so fern sie Interesse erregen kann. Das römische Volk machte gleichsam die Brücke zum Uebergange der Menschheit aus der Kultur in die Barbarey. Schon Konstantin hatte durch die politische Verlegung seiner Residenz und durch seine Theilnahme an den neuplatonisch-christlichen Zänkereyen den Damm gegen den Strom der Finsterniss durchlöchert. Allmählig verwelkte nun die Kunst, bey den Byzantinern durch den Gifthauch der Asiaten, bey den westlichen Römern durch die Ueberschwemmung von nördlichen Barbaren, bey beyden aber vorzüglich durch den lähmenden Einfluss des Pseudo-Christenthums. Als hierauf der Muhamedanismus die schwachen Ueberreste der Wissenschaften und Künste nach dem westlichen Europa jagte, und die leztern sich von ihrer Lethargie erholen wollten, da mussten sie, gleich einem lange darnieder gelegenen Kranken, erst mühsam an einer Krücke fortschreiten. Und diese Krücke war — die Kirche. Auch die Künste des Alterthums hatten ihre Stützen, woran sie sich aufhalfen, und mussten sie haben, z. B. Vaterlands- und Freyheitsliebe, Luxus und — Reli-

gion. Besonders spielte die leztere von jeher eine der bedeütendsten Rollen in der Kunstgeschichte und verlohr ihren mächtigen Einfluss darauf nur am Ende des 18ten Jahrhunderts. Allein wer mit dem Geiste des griechischen Kultus und auch mit dem Zustande der christlichen Kirche vom 4ten bis 16ten Jahrhundert bekannt ist, wird sich nicht darüber wundern, wenn er dort die Künste in schöner Blüthe, und hier, in verschrumpfter Gestalt erblickt. Es ist hier nicht der Ort, diese Vergleichung weiter zu verfolgen, und zu zeigen, welchen Gewinn oder Nachtheil eine solche Umwandlung oder Verscharrung kommenden Geschlechtern brachte; genug, dass von Einführung der christlichen Theokratie (der Gründung des Pabsthums als einer weltlichen Macht) an, bis zur Entstehung und Verbreitung der neuern Opern und Operetten, fast alle Musik, bey der von Kunst (oder vielmehr Wissenschaft) die Rede war, sich mit dem Kirchenthum zu Einem Wesen verschmolzen hatte. Denn was die Troubadours und Minnesänger thaten und schrieben, ist nur in poetischer, aber wenig in eigentlich musikalischer Hinsicht merkwürdig.

Der Inhalt dieses 2ten Theils ist nun folgender:

In der 79 Seiten langen Einleitung wird 1) vom Werth der Musik überhaupt, hierauf 2) von ihrer Kraft, religiöse Gefühle zu erwecken, sodann 3) von den Ursachen des jetzigen Verfalls der Kirchenmusik, 4) von der Nothwendigkeit, ihr wieder aufzuhelfen, und 5) von den Mitteln, wodurch dies geschehen könnte, gehandelt.

Die Geschichte selbst ist in drey Kapitel getheilt.

I. Kap. Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis zum Tode Gregors des Grossen.

1ster Abschn. Zustand der Musik in den ersten sechs Jahrhunderten nach Entstehung und Verbreitung des Christenthums bey verschiedenen Völkern, als:

a) Römern,
b) Galliern,
c) Britten,
d) Deutschen,

2ter Abschn. Einführung der Musik in die chr. Kirche u. s. w. Einführung des Gesanges bey den ersten Christen. — Empfehlungen desselben durch mehrere Kirchenväter — äussere und innere Einrichtung des Kirchengesangs — Ambrosius und Gregorius — Gattungen des Kirchengesangs u. s. w.

II. Kap. Vom Tode Gregors des Grossen bis Guido von Arezzo.

Einführung des Greg. Gesanges in England — Alfred — Karls des Grossen Verdienste um die Musik — erster deutscher Kirchengesang. — — Guido v. Arezzo — u. a. — Hucbald — u. s. w. innere Beschaffenheit der damaligen Musik — Notation — Orgel — Monochord u. s. w.

III. Kap. Von Guido bis Franchinus Gafor.

1ster Abschn. - Erfindung der Mensural-Musik — Franco — Marchettus v. Padua. — Jean de Mûrs — Tinctor — Gafor — erste Spuren der Harmonie — Kontrapunkt — — Ockenheim — Josquin de Près u. s. w. —

2ter Abschn. Anwendung der damaligen Musik

a) in der Kirche —
Singechöre — Kastraten — geistliche Dramen — Orgelwesen —

b) ausserhalb der Kirche. —
Jongleurs — Menetriers — Musikantenzünfte — Tanzmusik — Minne- und Meistersanger — Volkslieder — u. s. w.

Hier sind nur die Hauptpunkte angegeben. Das Ganze — welches wohl hier und da etwas logischer geordnet seyn könnte — enthält 346 §. und ist mit deutlichen Beyspielen reichlich versehen. Hr. F. folgt dabey dem Gange der Ausbildung der Kirchenmusik so treu, dass das Buch

mit jeder Seite immer mehr an Interesse gewinnt. Kurz, es hat noch keine Nation und keine Kunst ein Werk in dieser Art aufzuweisen, was dem gegenwärtigen gleich käme.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zur Antwort auf die Anfragen über das Nichtbeziffern der Basse und die erhöhete Stimmung (im 5ten Stück d. Z.); von einem Musiklehrer.

1. Es wird bestimmter gefragt: *a*) warum erscheinen die Sinfonien ohne bezifferte Basse? Hierüber scheint es mir nicht nöthig viel zu sagen, indem weit natürlicher gefragt würde: warum sollten die Sinfonien bezifferte Basse haben, da sie nicht in Partitur erscheinen und gar keines Flügelakkompagnements bedürfen? Von mehr Interesse ist die Frage: *b*) warum erscheinen die Partituren grosser und kleiner Gesangstücke ohne Bezifferung des Basses. Die erste Ursache mag wohl darin liegen, dass der Komponist, der doch meistens sein Werk zunächst selber aufführt, dieser Hülfe nicht bedarf*). Das würde indess die Sache nicht entschuldigen, wenn sie nicht ihre besondern Vortheile gewährte. Dahin gehört nun: dass ungeschickte Direktoren durch Weglassung der Ziffern mehr ausser Stand gesezt werden, durch vieles Mitklimpern auf dem Flügel das Ganze zu verderben, welches gewinnen muss, wenn der, seiner Schwäche sich bewusste Direktor das Mitspielen lieber gar unterlasst, das auch in Arien und Chören ganz unnöthig ist. Beym Recitativ hingegen ist bekanntlich der Flügel gut zu gebrauchen, besonders wenn Sänger und Instrumentisten nicht genug Festigkeit im Ton und Takt haben. Aber abgerechnet, dass viele Gesangstücke, deren Chöre und Arien unbezifferte Bässe haben, doch mit bezifferten Bässen beym Recitativ gedruckt werden — so ist ja hier jedem nur einigermassen gewandten Direktor leicht, den Gang der Harmonie ohne Ziffern aus der Partitur zu finden und anzugeben, welches um so leichter geschehen kann, da der Flügelakkompagnist gewöhnlich das Einstudiren der Stücke mit den Sängern über sich hat und also mit dem Ganzen schon bekannt seyn muss. — Was nun aber die Anfänger im Generalbass betrifft, so glaubt wenigstens der Schreiber dieses, dass gerade durch Nicht-Beziffern der Basse diese im Studium der Harmonie fortgetrieben und tiefer in die Wissenschaft geführt werden. Findet nämlich der Studierende bey der Durchsicht einer Partitur keine Zahlen, so muss er sich bemühen, durch Vergleichung der verschiednen Stimmen die Harmonie zu finden, wobey er ohnstreitig mehr gewinnet, als wenn ihm diese über dem Basse angegeben worden; fast unvermerkt lernt er dabey zugleich nebenbey, wie dieses und jenes Instrument behandelt werden müsse, lernt die Vor-, die Nachschläge, und durchgehenden Noten von den zum Grunde liegenden Akkorden unterscheiden u. s. w. Will sich endlich der Lehrer im Generalbass überzeugen, ob sein Schüler das Ganze einer Partitur wirklich kenne, (wohin ja auch die Kenntniss der verschiednen Schlüssel und Töne, in welchen manche Instrumente geschrieben werden, gehört) so ist dazu nichts zweckmässiger, als eine Partitur ohne Ziffern, aus welcher man die Fundamentalstimme bezeichnen lässt. Dass ein bezifferter Bass manchem Geübtern Vergnügen machen könne, mag wohl seyn — er erleichtert die Einsicht in die Harmonie; dass aber von der andern Seite auch mancher Geübtere, auch mancher Kapellmeister, sich allzusehr an die Bezifferung gewöhne und darüber ganz vergesse, was die verschiednen Stimmen enthalten, ist noch gewisser. Gar mancher Direktor weis darum nicht einmal, wie Klarinetten, Bassethörner u. dgl. in ihren Tönen zu schreiben sind, was nicht der Fall seyn würde, wenn er die Harmonie mehr in den Stimmen,

*) Es ist wohl nicht nöthig erst anzumerken, dass hier von Werken guter Meister die Rede ist; denn wahr mag auch das wohl seyn, dass mancher Komponist sein eigenes Machwerk nicht beziffern kann.
d. Verf.

als in den Ziffern zu suchen sich gewöhnt hätte. Statt also, dass von Nachtheilen der Nicht-Bezifferung gesprochen wurde, könnte vielleicht eher die Rede von Vortheilen derselben seyn. Damit soll aber den Ziffern nicht aller Werth abgesprochen, sondern nur verhindert werden, dass man eine Nebensache nicht zur Hauptsache erhebe. Es muss z. B. die Orgelstimme bey der Aufführung von Kirchenstücken beziffert bleiben, weil sonst dies prächtige Instrument an der Figuralmusik nicht Theil nehmen könnte; man wird sich der Ziffern mit Vortheil auch ferner bedienen, als allgemein bekannter Abbreviaturen, oder als Grundrisse des Gebäudes, wenn man eine Harmoniefolge in der Kürze anschaulich machen will, u. dgl.

2) Die erhöhete Stimmung betreffend. Dass wirklich die Stimmung an manchen Orten jezt höher ist, als etwa vor 50 Jahren, ist bekannt; dass daran besonders die Orgelbauer Schuld sind, wenn sie ihre Orgeln, denen sodann freylich die andern Instrumente folgen mussten, so sehr hoch im Chorton einstimmen, ist zuzugestehen; dass aber diese Erhöhung so gross sey, als die Anfrager meynen, ist wohl mit Uebereilung behauptet. Der Schreiber dieses besizt Stimmflöten und Stimmgabeln aus alter und neuer Zeit; hat sich von den leztern Exemplare aus London, Paris, Wien, Berlin, Dresden u.s.w. zu verschaffen gewusst, aber bey weitem keine so hoch gestimmt befunden, dass dem Diskant noch eine „gute (?) Etage" zugesezt werden müsste. An dem Wohnorte des Verf. ist z. B. die Stimmung in Kirchen und Konzerten seit mehr als 50 Jahren eine und ebendieselbe, und von der heutigen Wiener und Pariser Stimmung nur um ein Weniges verschieden. Dass solcher höhern Stimmung wegen die „Flöten als Soldaten-Queerpfeifen, die Hoboen als Rohrpfeifen" tönten, soll wohl nur eine Redensart seyn; denn den Anfragenden konnte ja doch nicht unbekannt seyn, dass, besonders bey Blasinstrumenten, Qualität und Quantität des Tons fast einzig und allein vom Spieler abhängt, nicht aber von der Stimmung. Warum die jetzige Stimmung, da sie nur um ein ganz Geringes von der vormaligen erhöhet ist, dem Charakter der meisten Instrumente, ja auch der Menschenstimme nicht mehr angemessen seyn soll, ist gleichfalls nicht leicht abzusehen, wohl aber zu wünschen, dass die Instrumentenmacher bey dieser Stimmung bleiben, woran auch um so weniger zu zweifeln ist, da der Instrumentmacher dabey weder gewinnt, noch verliert, wenn er seine Instrumente — und wäre es um einen halben Ton — höher oder niedriger stimmte. Weil sich die Sache so verhält, so hatten die Anfrager auch nicht nöthig gehabt sich zu verwundern, dass noch niemand der Gewinnsucht der Instrumentmacher die Maske abgezogen habe. Wenn sie Grund hatten hier eine Maske, und hinter derselben Gewinnsucht zu sehen, so würden sie wohl gethan haben, jene selbst abzuziehen. Auf die Orgelbauer fällt jener Vorwurf ebenfalls — wenigstens nicht so sehr, als auf die Organisten, ohne welche zu Rathe zu ziehen, denn doch nicht leicht eine Orgel erbauet wird; und wenn Vogler oder andere beym Bau neuer Orgeln befragte Männer dafür sorgten, dass die Werke im richtigen Kammerton gestimmt wurden, so ist ihnen das nicht als besonderes Verdienst anzurechnen, sondern sie haben da nur eine ihrer Schuldigkeiten erfüllt, und eine der leichtesten. Da indessen die Stimmung, wenn auch nur wenig, doch in Etwas nach den verschiednen Orten verschieden ist, so fügt der Verf. den Rath bey, dass, wenn ein Orchester sich mit Blasinstrumenten versehen will, es dieselben nicht — etwa diese aus London, jene aus Dresden, sondern lieber alle von Einem Orte kommen lasse, und zwar von einem Orte, wo Musik kultivirt wird und also eine gleiche, feste Stimmung zu erwarten ist.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № II. 1801.

Schlechte Spekulation.

Es ist aus dieser und andern Zeitungen bekannt, dass wir mit sehr bedeutendem Kostenaufwand mehrere grosse Werke deutscher Tonkünstler, im Vertrauen auf die gute Sache und die Kunstliebe des Publikums, herausgeben; dass wir dabey möglichste Eleganz mit möglichster Wohlfeilheit verbinden; dass das Hauptwerk, mit welchem wir unsre Officin jezt vornehmlich beschäftigen, Joseph Haydns Jahrszeiten (vollständige Partitur und Klavierauszug) ist, und dass wir von dem Komponisten selbst zu dieser Herausgabe die Originalpartitur und mit dieser das ausschliessende Eigenthumsrecht auf dies Werk erhalten haben. Haydn hat keine Kopie weggegeben, wir ebenfalls keine; wenn also Jemand Etwas davon besässe, könnte er es nur durch Dieberey erhalten haben und mit Verhöhnung alles dessen, was Ehre heisst, zum Schaden des rechtmässigen Eigenthümers herausgeben wollen.

Gleichwohl hat Herr Spehr (auch bekannt unter der Firma: Musikalisches Magazin in Braunschweig auf der Höhe) einen Klavierauszug verschiedner Stücke aus den Jahrszeiten angekündigt. Hierbey sind nur zwey Fälle möglich: Hr. Spehr hat sich auf krummen Wegen einzelne Bruchstücke aus den Jahrszeiten zu verschaffen gewusst, und will nicht blos nach-, sondern wo möglich vorstechen; oder er will mit seiner Anzeige nur vorläufig Unkundige anlocken, als ob sie eine Quintessenz, oder doch einen Hausbedarf aus Haydns Werk bekämen, und über dieser Verstümmelung das Ganze leicht entbehren könnten — um bis zur Herausgabe unsers Klavierauszugs Pränumeration einzustreichen, dann sogleich über diesen herzufallen, was ihm, dem Hrn. Spehr, beliebte, nachzustechen, und so sich selbst zwar Schande, seinen Abnehmern Verdruss, jedem, der wünscht, dass wir fortfahren sollen dergleichen grosse Werke weiter zu verbreiten, Unwillen; aber doch auch uns vielleicht Schaden, und Sich Geld zu machen!

Wir glauben nicht nöthig zu haben, den wahren Freunden der Musik, und namentlich der Haydnschen, über diese schlechte Spekulation etwas, ausser dieser Darlegung der Sache selbst, zu sagen; zum Ueberfluss sey noch erwähnt, dass Hr. Spehr, der Arien aus den Jahrszeiten verspricht, gerade dies Werk damit am allerschlimmsten misshandelt, indem die mehrstimmigen Sätze und Chöre nicht nur bey weitem das Vorzüglichste sind, sondern auch die schönsten Arien darin nur im Zusammenhange des Ganzen ihr Interessantestes haben.

Uebrigens sezt Herr Spehr seiner Unverschämtheit gegen das Publikum dadurch die Krone auf, dass er, als sey die Rede von Unterstützung einer verdienstlichen Unternehmung, die Namen seiner Abnehmer vordrucken will. Wir führen dies nur darum an, damit man gewarnet sey, seinen Namen nicht an einen so schmutzigen Ort auszustellen.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige.

In der Stettinischen Buchhandlung in Ulm ist kürzlich herausgekommen:

Kleines Handbuch der Musiklehre, und vorzüglich der Queerflöte, von Andr. Dauscher, mit Tabellen und Figuren, gr. 8. 1801. Preis 16 Gr. oder 1 Fl. —

Inhaltsanzeige dieses nützlichen Werkchens. I Abschnitt: Einleitung in die Musik. a) Erklärung, b) Zweck, c) Mittel, d) Anwendung, e) Nutzen, f) Eintheilung, g) Lern - und Lehrart, h) Geschichte der Musik. II Abschnitt. Begriff der allgemeinen Bezeichnung und Benennung der Musik. a) Noten, b) Schlüssel, c) Takt, d) Pausen, e) andere gewöhnlichste Zeichen, f) musikalische Kunstwörter. III Abschnitt. Von der theoretischen Tonkenntniss. a) Von den Tönen, b) Tonleitern, c) Tonverbindungen, d) Wohl - und Uebelklänge, e) Tonarten, f) Akkorde. IV Abschnitt. Anweisung zum Flötenspielen, welche auch bey Erlernung der meisten andern Instrumente nützlich ist. a) Von der Flöte überhaupt, b) Stellung und Haltung derselben, c) Ansatz der Flöte, d) Fingerordnung, e) Stimmung, f) wahre Sprache der Flöte, g) Athemholen, h) wesentliche Manieren oder Auszierungen, i) willkührliche Manieren oder Auszierungen, k) noch einige besondere Erinnerungen für Musikanfänger.

V Abschnitt. Vom Vortrage in der Musik. a) Vom Vortrage überhaupt, b) im Allegro, c) im Adagio. VI Abschnitt. Von der öffentlichen Ausführung der Musik. a) Musikdirektor, b) Konsertist, c) Akkompagnement. VII Abschnitt. Von der Beurtheilung der Musik. a) gewöhnliche Fehler bey der Beurtheilung, b) Regeln zu derselben.

Opernanzeige.

Das Zwischenspiel zu dem bekannten Donauweibchen, das Nixenreich, von Dr. Schmieder, die Musik, vom Musikdirektor Hiller, ist auf dem Altonaer Nationaltheater, mit glänzendem Erfolg, und grossem Beyfall aufgeführet. Abschriften davon, so wie von den neuesten französischen Operbearbeitungen: Blaubarth, Adolph und Clara, oder die beyden Gefangenen, Gülnar oder die Persianische Sklavin, der Wasserträger, (nach Cherubini's deux journées) das schwarze Schloss (nach Léon ou Le Château de Monte nero) mit Musik von Dalayrac etc. sind bey dem Verfasser in Hamburg zu bekommen.

Nachricht.

Die nächtliche Erscheinung: eine dem heutigen Geschmack angemessene, von mir komponirte komische Oper in zwey Akten, steht den Theaterdirektionen für einen billigen Preis zu Diensten, und selbige belieben sich in postfreyen Briefen an mich zu wenden.

Glogau, d. 12ten Oktobr. 1801.

I. F. Schubert,
Musikdirektor der privil. Fallerschen Schauspieler-Gesellschaft in Glogau.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Coppenneur, I. H., 3 Duos dialoguées et concertans p. 2 Violons Liv. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Dalvimare, M. P., 3 Sonates p. la Harpe et Violon ad lib. Op. 9. 2 Thlr.

Dusseck, J. L., 6 Sonatines p. la Harpe. 1 Thlr. 6 Gr.

Desormery, 5 Sonates p. le Fortépiano avec accomp. de Violon non obligé. Op. 7. 2 Thlr.

Devienne, F., 3 Quatuors pour Basson, Violon, A. et Basse. Op. 73. 2 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. Fr., 3 Duos concertans p. 2 Flûtes. Op. 51. 1 Thlr. 16 Gr.

Herrmann, I. D., Duo à 4 mains p. le Fortépiano. 1 Thlr. 6 Gr.

Jadin, L., 8 Nocturnes à vois seul av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Concerto à gr. Orchestre pour le Pianoforte. 2 Thlr. 12 Gr.

Hoffmeister, 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 54. 2 Thlr.

Lorenziti, B., 3 Sonates p. Alto, Viola av. accomp. de Basse. Op. 39. 2 Thlr.

Martini, Airs et Romanze d'Annette et Lubin arr. p. le Fortépiano. No. 1 - 6. 2 Thlr.

Michel, 12 grands Solos ou études pour la Clarinette. 4 Livraisons. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 12 graud Solos ou études pour la Flûte. 4 Liv. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 6 petits Duos pour 2 Clarinettes 2 Cahiers. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 6 petits Duos p. 2 Flûtes 2 Cah. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos dialog. et concertans pour 2 Fl. 2 Liv. 3 Thlr. 6 Gr.

Mozart, W. A., 3 Duos pour Violon et Alto. 1 Thlr. 18 Gr.

Müntz-Berger, 3 Sonates p. Violoncelle et Basse. Op. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 3. 1 Thlr. 16 Gr.

Mozart, 6 Duos concertans pour 2 Violons. 2 Liv. 3 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, J., 12 grands Duos dialoguées concertans pour 2 Violons arr. p. Vignerie. 4 Liv. 5 Thlr.

Pradere, L., 6 Romanzes avec accomp. de Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

— — prem. recueil de romances av. acc. de Fortép. 1 Thlr. 8 Gr.

Plantade, Airs de Zoé, arr. pour le Pianof. No. 1 - 4. 2 Thlr. 6 Gr.

Pajolas, J., 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 9. 1 Thlr.

Punto, 20 Duos concertans pour 2 Cors. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. Cors et Basson. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Novemb. N°. 7. 1801.

RECENSION.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.

(Fortsetzung.)

Dem Verf. nun Schritt vor Schritt zu folgen, verbietet der Raum dieser Blatter; daher will Rec. nur eine allgemeine Uebersicht davon geben, und sodann noch einige zweifelhafte Stellen besonders herausheben.

Die Einleitung — nach Rec. Ueberzeugung die am wenigsten gelungene Partie des Werks — ist ihrem Inhalte nach eigentlich eine Zugabe, deshalb mag von ihr erst am Ende dieser Anzeige ausführlicher geredet werden.

Was die Geschichte selbst betrift, so zeigt Hr. F. in den ersten 7 Paragraphen sehr richtig: dass die Römer für die Ausbildung der Musik fast gar nichts thaten, und entweder lärmendes Getöse (bey Festen und Opfern) liebten, oder die Musik auf ihren Theatern u. dergl. nur von den Griechen entlehnten. Der tiefeingewurzelte, allzu grosse militairische Geist dieses Volks unterdrükte die Zartheit des Gefühls, welche wir an den Griechen bewundern. Er hatte mehr rohe, als feine Genüsse im Gefolge, mehr solche, die auf Pomp und Ostentation, als auf Bildung des Geschmacks und Herzens angelegt waren. Daher besass auch die römische Sprache, genau genommen und im Vergleich mit der griechischen, mehr Energie, als Biegsamkeit, und selbst der Einwurf, dass die Römer doch ausserordentliche Gewandtheit in der Dicht- und Redekunst zeigten, beweist nichts weiter, als dass intellektuelle und sensuelle Bildung nicht immer gleichen Schritt gehen. Mit einem Worte: so sehr die Römer in Begrifskünsten (Poesie und Redekunst) hervorragten, so wenig ist dies der Fall in der Empfindungskunst (der Musik) als Kunst.

Zu diesem Resultat führen auch Hrn. F.s Bemerkungen bis zu §. 7. Aber nun wendet der Verf. vielen Scharfsinn an, um zu zeigen: es wäre Gewinn für die Tonkunst gewesen, dass die christliche Religion die heidnische Musik verdrängte. Gegen das darüber geführte Räsonnement von §. 8 - 15. liesse sich an und für sich selbst wohl wenig erhebliches einwenden; nur Schade, dass es nicht alle Betrachtungen niederschlägt, die man aus einem andern Gesichtspunkte darüber anstellen könnte. Es ist wahr, diese Veränderung legte den Grund dazu, dass die Tonkunst, von Poesie und Mimik verlassen, späterhin zu einer selbstständigen Kunst ward. Daraus folgt aber nichts weiter, als der alte Satz: jedes Uebel zieht doch früher oder später etwas Gutes nach sich. Jener Nutzen offenbarte sich erst nach mehr als tausend Jahren, erst dann, als die Vernunft und mit ihr die Künste anfingen an den Fesseln zu rütteln, worein die Kirche sie geschlagen hatte, und sie (Musik, Poesie u. s. w.) sich wieder wechselseitig unterstützten. — Allein was gewannen sie dabey während jener 1000 Jahre? — — Das predigt uns unter andern auch dieser 2te Theil des F.schen Werks nur zu laut. Konnte auch die Musik unter der Aegide einer Religion, deren Tendenz damals nicht Belebung, sondern Ertödtung des Geistes war, bedeutende Fortschritte machen? konnte der — auch mit ächter Religion wahrlich nicht kontrastirende — Schönheitssinn befördert werden: indem man ihm einen geistlosen Kollek-

tengesang (in den Antiphonen u. dgl.) statt der griechischen — bey aller Mangelhaftigkeit im Vergleich mit der unsrigen, doch ausdruckvollen — Musik darbot? — Und wenn jenes offenbare Zurücksinken in die Kindheit Verbesserung heissen soll, konnte es wohl eine einseitigere Ausbildung der Tonkunst geben, als sie vom 4ten bis 17ten Jahrh. erhielt? — Was also Hr. F. hierüber in den angeführten Stellen, besonders S. 92. §. 15 sagt, verdient wenigstens eine nähere Prüfung und Unterstützung mit haltbareren Gründen, als dort angeführt sind.

Bey dem allen ist nicht zu leugnen, dass die Kirchenmusik, auch in ihrer ersten Entstehung, für die westlichen und nördlichen Völker (Gallier, Britten, Deutschen) wohlthätig war, und dass der christliche Kultus dort etwa im Grossen den Nutzen hatte, den der blosse Schulzwang rohen Knaben gewährt. Indessen kömmt dabey wenig auf Rechnung der eigentlichen Musik, als solcher; am meisten würkten unstreitig die neuen Gebräuche und — Begriffe, um jenen Völkern zum Ausgange aus ihrer Rohheit zu verhelfen. Diesen Umstand scheint Hr. F. — vielleicht aus Liebe zur Tonkunst — übersehen zu haben; denn nur durch ihn lässt sich der Enthusiasmus erklären, womit man den gregorianischen Ritus in den Abendländern aufnahm. Zwar klang ein Kirchenlied wohl etwas musikalischer, als ein deutscher oder gallischer Bardit, doch der Unterschied war, für jene Menschen, schwerlich so gross, dass man um der Töne willen ihn mit Interesse anhören konnte, wie die Ueberreste der Notation in den Antiphonarien, so weit man sie versteht, an den Tag legen.

Dem sey wie ihm wolle, so muss man doch bedauern, dass uns keine deutlichen bestimmten Nachrichten von der wahren Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesanges und seinem eigentlichen Verhältniss zum Gregorianischen in musikalischer Hinsicht übrig sind. Nach allem, was Hr. F. mit grossem Fleiss über diesen Gegenstand zusammengetragen hat (S. 154-186.) darf man mit Recht diese Epoche der Vertauschung jenes Gesanges mit dem des Gregor für bedeutend in der Geschichte der Tonkunst ansehen. Im Ambr. Ges. fanden sich noch Spuren der erlöschenden griechischen Musik, nicht der Tonarten allein — die sich auch später erhielten — sondern der Form des Ausdrucks. Er sollte Affekten erregen (wie Augustins Beyspiel S. 155. zeigt, obgleich zu dessen Rührung wohl andre Vorstellungen das meiste beytrugen); dazu gehörte Rhythmus, Mannigfaltigkeit der Modulation, leidenschaftlicher, markirter Vortrag u. dgl. m. alles Dinge, die der gregor. Gesang zu vermeiden suchte. — Mit dem Ambros. Ritus verschwand der lezte Funke des Geistes griechischer Tonkunst. Diese begann, gleich der Raupe, ihren Verwandlungsschlaf, bis sie nach mehr als anderthalb 1000 Jahren zum Schmetterlingsleben reifte. — — Der Hauptbeförderer ihrer Erstarrung, Gregor der Grosse, dessen Verdienste um die Tonkunst kaum jezt erst recht zu würdigen sind, verfuhr sehr konsequent, (ob auch wohlthätig für die Musik und die Religion? ist eine Frage, die mit zu vielen andern Untersuchungen zusammenhängt, als dass sie hier ausführlich beantwortet werden könnte) indem er die Musik soviel möglich nach dem Geiste der damaligen Religionsbegriffe modelte, deren Tendenz, wie schon gesagt, trotz allem Anschein des Gegentheils, nicht Erweckung mannigfaltiger menschlicher Gefühle (wie bey den Griechen) sondern Konzentrirung derselben in ein einziges, die Andacht, d. h. hier, die Unterhaltung mit übersinnlichen, unbegreiflichen Ideen, war. Hierzu gab es kein sichreres Mittel, als zu den Texten der Musik abstrakte Lehrsätze zu wählen, und der Tonkunst ihren weltlichen Schmuck — mannigfaltige, zarte Fortschreitung der Melodie, Lebhaftigkeit des Vortrags und Rhythmus — zu rauben. Diese Gründung unsrer Kirchenmusik scheint Hr. F. durch die Bemerkung (S. 166.) in Schutz nehmen zu wollen: dass ein langsam feyerlicher, unrhythmischer

Gesang sich am besten für eine grosse Volksmasse schicke; allein er zeigt selbst (S. 149. u. a. a. O.), dass das Volk, von jenen Zeiten an bis auf Luthern, wenig oder gar keinen thätigen Antheil am Kirchengesange behielt und auch nicht behalten konnte, und so möchten sich denn Gregor oder seine Nachfolger schwerlich vor dem Vorwurfe retten, dass sie der Kunst und der Menschheit entzogen, was sie der Hierarchie durch ihre nur zu konsequente Anstalten zuwandten, wenn gleich die Folgezeit auch dies Bestreben so zum Guten lenkte, wie die Natur narkotischen Gewächsen Heilkräfte mitzutheilen pflegt.

Einen solchen Zustand der Tonkunst dauerhaft zu machen, dazu trugen theils die Einfälle nordischer Barbaren in das westliche und südliche Europa, wie späterhin die Kreuzzüge, nicht wenig bey. Denn beydes waren Vermischungen mit Völkern, welche entweder von Natur, oder vermöge ihrer Religionsbegriffe, nur kriegerische Tugenden, aber nicht die feinern Künste des Friedens, also auch nicht die Tonkunst, sehr begünstigten und ihr aufhelfen konnten, sondern hierin Schüler der Südeuropäer blieben. Ausserdem gab der mächtige Führer seines Zeitalters, Karl der Grosse, der gregorianischen Musik vorzüglich Konsistenz und Dauer. Seiner schlauen Politik war es nicht entgangen, dass er sich ganz den Bedürfnissen der zu seinen Zwecken unentbehrlichen Kirche anschmiegen müsse. Dazu versäumte er kein Mittel, und liess sich also auch die Verbreitung des gregor. Ritus in Gallien eifrigst angelegen seyn, worüber Herr Forkel (S. 207 - 214.) manche Nachrichten liefert. Ja, er ging (S. 215.) so weit, die Ueberreste der Ambrosianischen Gesangbücher in Mayland aufzukaufen und zu vertilgen, damit — ganz im Sinne der Hierarchie — nur eine einzige Gesangweise in der ganzen Christenheit herrsche. So gross der Dienst war, welchen Karl hierdurch der Kirche leistete, so natürlich musste auch dies Verfahren die Fortschritte der Tonkunst hemmen. Daher gab es von Gregor bis Guido von Arezzo keinen Musiklehrer, der Epoche gemacht hätte. Man blieb bey dem alten Ritus, und um Neuerungen möglichst vorzubeugen, bestimmte man sogar die Melodien der 8 Tonarten (d. h. 4 doppelten, authent. und plagel.) und ihre Veränderungen genau. Jene hiessen Tropen, diese Differenzen. —

Was Hr. F. hierüber und über einige Merkwürdigkeiten des ältesten Kirchengesanges sagt, ist sehr unterrichtend, z. B. über die Antiphonen (einzelne Verse vor einem Psalmen von Einem gesungen) Psalmen, Hymnen (gereimte Lieder, wie etwa in unsern Gesangbüchern) Prosen, Introitus u. s. w. ferner, was das Innere des Gesangs betrift, als Neumen (d. h. kleine melismatische Verzierungen auf Vokalen, besonders auf der lezten Sylbe des Allelujah, die den Keim der nachmaligen Figuralmusik enthielten) Tropen (d. h. hier, Zwischengesänge) Tractus (d. h. Dehnung des Gesanges zu gewissen Zeiten) u. dgl. m.

Da man nun im Wesentlichen des Kirchengesanges zu Karl d. gr. Zeiten und nachher wenig ändern durfte, so suchte sich der menschliche Geist, dem doch früher oder später der Stillstand in jeder Kunst oder Wissenschaft unerträglich wird, auch in Ansehung der Musik auf eine doppelte Art zu helfen, theils durch Thätigkeit für weltliche Musik, theils durch wissenschaftliche Behandlung der Tonkunst. Von der innern Beschaffenheit jener fehlen uns leider deutliche und authentische Nachrichten. Nur soviel ist bekannt, dass die Gallier schon damals, wie bis auf den heutigen Tag, einen vorzüglichen Hang zu kleinen Liedern satyrischen Inhalts (chansons) hatten. Ausserdem fehlte es ihnen auch nicht an ernsteren Liedern zur Erweckung des Heldenmuths u. s. w. wie z. B. das Rolandslied war, das Karl d. gr. selbst verfertigt haben soll, und welches damals in so grossem Ansehen stand, und würkte, wie etwa neuerdings der Marseiller Marsch. (S. 223.) Selbst die Fürsten und Grossen beförderten diese Liebe zur Musik (z. B. Karl d. Gr. Alfred u. a.). Schon seit Pipins Zeiten hielt

man in Frankreich Kapellen, deren Vorsteher Minstrels hiessen, und Ludwig der Fromme liess durch die seinige öfters dem Volke an öffentlichen Orten Romanzen vorsingen. Ja, die Vornehmen machten sich ein Vergnügen daraus, selbst mit zu singen und zu spielen, wie unter andern die Anekdote S. 220 zeigt: Nämlich ein Graf von Anjou schrieb an Ludwig den 4ten, als ihn dieser wegen seiner Theilnahme an Musik verspottete: „sachez, Sire, qu' un roi sans musique est un âne couronné," und Ludwig — gestand: er habe Recht.

Doch schon in diesem Zeitraum ward die Musik auch wissenschaftlich bearbeitet, d. h. man untersuchte die mathematischen Verhältnisse der Töne unter sich, jedoch blos in melodischer Beziehung. Seit den Zeiten der Griechen war dies nicht ordentlich geschehen, (denn Boethius kann kaum als Ausnahme gelten). Die Tonkunst bestand darinn, dass man entweder nach Willkühr oder nach hergebrachten Formeln seine Melodien vortrug. Eigentlich konnte man dies nicht Kunst nennen, denn dazu gehören bleibende — wenn auch an sich nicht genaue und richtige — Principien, und diese erlangt die Kunst nur mit Hülfe der Wissenschaft. Nun war es ganz dem damaligen Zustande der Kultur — und vielen andern Umständen — gemäss, dass man die Wissenschaft mit der Kunst verwechselte und alles gethan zu haben glaubte, wenn man die vorhandenen wenig umfassenden Begriffe, Regeln und — Töne durchgrübelte, ohne zu ahnden, dass man statt eines lebendigen Wesens ein zerbrechliches Schnitzwerk, statt eines Gottes einen Götzen verehrte. Die erste bestimmte Richtung dieses Ganges der Wissenschaften und Künste erhielten sie durch die von Karl dem Gr. gestiftete Universität zu Paris. Dort lehrte man auch Musik und zwar als einen Theil der Mathematik. Aber woher kam es, dass man ihr einen eignen Lehrstuhl widmete? Daran war vermuthlich theils die gefühlte Unentbehrlichkeit der Tonkunst für die Kirche schuld, theils die Erinnerung an die Griechen, deren Reliquien sich auf eine Zeitlang den Occidentalen enthüllten, und von denen man wusste, dass sie die Musik besonders in Ehren gehalten hatten. Indessen fing man — ganz natürlich — da an, wo die Griechen aufgehört hatten, d. h. mit der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst, nur mit dem Unterschiede, dass es bey den Griechen, ausser der Tonwissenschaft, noch eine davon nicht abhängige Tonkunst gab, deren Hauptregeln sich nicht auf blosse Berechnungen und Eintheilungen der Intervalle, sondern auch auf anderweitige ästhetische Principien gründeten, im Mittelalter aber diese in jene verschmolzen war. Die praktische Kirchentonkunst lag in Fesseln, die Melodien zu weltlichen Liedern waren mehrentheils von der Kirche entlehnt oder regellos, und die Musik ward also — als Kunst — aus einem Objekte des Gehörs und der Empfindung, zu einem Objekte des Gesichts und spitzfündiger Grübeley. Wie dies alles so kam und kommen musste? welchen Einfluss die Vermischung des nordischen Volksgeistes mit dem südlichen, der Zustand des Kirchenthums u. dgl. m. auf die Verwandlung oder Verschmelzung der Tonkunst in die Tonwissenschaft hatten? — diese interessanten Fragen hier zu erörtern, verbietet der Raum; genug, dass uns jene Bemerkung vielleicht auf den einzig richtigen Standpunkt führt, aus dem wir den nachmaligen bestimmten Gang der Musik deutlich überschauen können. Alle Musiklehrer des Mittelalters, von denen uns die Geschichte noch Bruchstücke überliefert hat, wandelten in diesem Geiste, und schon jener Embrio der neuern Tonkunst verräth dem aufmerksamen Forscher die Art seiner folgenden Reife, als: die Mensural- und Figuralmusik, die Harmonie, den Kontrapunkt u. s. w. — So peinlich es nun für den Geschichtsschreiber ist, wenn er bis dahin im Dunkeln umherirren muss, so sehr freut es ihn, einen festen Punkt erhaschen zu können, wo ihm die Gegenstände bestimmter in's Auge fallen. Auch Hr. Forkel hat dies gefühlt, und

darum so viele Sorgfalt auf die Enthüllung der Verdienste des Guido von Arezzo, des ersten bedeutenden Reformators der Musik jener Zeit, verwendet. Alles, was man davon zu wissen verlangen kann, findet man sehr deutlich von S. 239 bis 287 dargestellt. Doch mit dem Resultate geht es, wie es gemeiniglich zu gehen pflegt, wenn man die Fackel der Kritik ernstlich braucht; der Nimbus, mit dem die Tradition den Heiligen (in der Musik sowohl, als anderwärts) umgoss, schwindet mehr und mehr. Und so führt uns auch Hr. Forkel von manchem Vorurtheil zurück, das man bisher von Guido hatte. Vielerley Dinge gab es, von denen er der Erfinder seyn sollte, als: das Gamma (g), die Vermehrung der Scala überhaupt, die Punkte als Noten, die Linien und Schlüssel, die sogenannte harmonische Hand, die Hexachorde, die Solmisation, die vielstimmige Musik und die Klavierinstrumente. Hr. F. beweiset, und zwar zum Theil aus Guido's eignen Schriften, besonders dem Mikrolog, dass alle diese Dinge theils früher, theils später erfunden sind, und dem Guido wahrscheinlich kein andres Verdienst übrig bleibe, als die Einführung einer bessern Methode, Noten zu lesen und zu treffen. Sein grosser Ruf war überdem wohl nur die Frucht seines Eifers für Musik, seiner Schicksale und besonders, seiner Reisen. — Schon vor G. hatte Hucbald von St. Amand (ebenfalls ein Mönch) vielen Scharfsinn und zum Theil noch mehr als jener, in Entwickelung der Tonlehre gezeigt. (S. 302-313.) — Bey ihm findet man vielleicht schon die ersten Spuren der Harmonie, welche noch lange nachher keine grösseren Fortschritte machte. — Was Hr. F. in den §. von S. 332 bis 339. zur genauern Würdigung des damaligen Zustandes der Musik sagt, z. B. über den Werth ihrer Melodien, über die Notation u. s. w. zeigt, wie sehr er sich mit dem musikalischen Geiste jenes Zeitalters bekannt gemacht, und ihn mit dem Geiste der neuern Tonkunst verglichen hat. Sowohl dieser Abschnitt, als die darauf folgende Geschichte der Orgel u. s. w. sind für den Forscher des Alterthums interessant, aber keines Auszugs fähig.

Das dritte Kapitel beginnt von der Erfindung der Mensuralmusik, und geht sodann zur Geschichte der Harmonie über. Hier werden zuerst die Verdienste des Franco von Cölln ausführlich gewürdigt. Er erfand mancherley Zeichen, um die Dauer der Töne zu bestimmen. Dabey darf man aber keinesweges an die alte Rhythmik denken. Die Musik, mit deren Theorie man sich beschäftigte, hatte längst aufgehört, Sprache mannigfaltiger Gefühle zu seyn; sie war, wie schon erwähnt, nichts als ein Theil der angewandten Mathematik geworden. Kein Wunder, dass man in jenem grübelnden und schnitzelnden Zeitalter, wo der innere Gehalt der Kunst so äusserst dürftig war, an den Zeichen der Töne seinen Erfindungsgeist übte. Und so musste man also auch, sobald man besondre und bestimmte Zeichen für die Melodie (Punkte oder a. F.) hatte, auch nicht lange nachher, oder zugleich, ähnliche für die Dauer der Töne erfinden. Welch ein weites Feld eröffnete sich hier der Mikrologie unsrer Vorfahren! Auch haben sie es redlich benuzt, wie das Beyspiel dieses Franco u. a. beweiset. Seine zahllosen Distinktionen, seine Terminologie waren dem damaligen Zustande der wissenschaftlichen Kultur so ganz angemessen, dass man noch lange nachher mit grossem Eifer in Franco's Fusstapfen wandelte, und die Notation immer bunter und verwickelter machte; bis man endlich — nach Ockenheim im 15ten Jahrh., der sich auf seine räthselhaften Musikzeichen besonders etwas zu Gute that und es darinn am weitesten gebracht zu haben scheint — anfing, das Drückende dieser Gewohnheit lebhafter zu fühlen, und die musikalische Lesekunst, aus der eine mühsame Dechifrirkunst geworden war, allmählig zur Simplizität zurückzuführen. (Hierbey dringt sich einem unwillkührlich die Frage auf: woher musste der menschliche Verstand bey Erfindung dieser Tonzeichen eine so lange, dornenvolle,

gekrümmte Bahn durchlaufen? Daher, weil er das Wesen der Kunst verkannte und den Schatten für den Körper ansah, weil er, gegen seine Bestimmung und gegen die der Kunst, die Mitwürkung andrer Seelenkräfte verschmähte, für sich allein und mit wankendem Kinderschritt diesen Weg betrat. Es musste ferner geschehen, damit die Kunst, in ihrem reiferen Alter, vor ähnlichen Grübeleyen sicher gestellt, nun grössere Freyheit hätte, das Innere ihres Wesens ernstlicher und mannigfaltiger zu bearbeiten, und die Menschen auf dem unvermeidlichen Wege der Erfahrung belehrt würden, dass die Musik weder ganz dem Gefühl, noch ganz der Berechnung zu überlassen sey u. s. w.) — Nächst Franco war sein Kommentator Marchettus von Padua einer der bedeutendsten Musiklehrer. Hierauf folgte Jean de Mûrs, den man bisher fälschlich für den Erfinder der Mensuralmusik gehalten hat. Er trug nur die Lehre des Franco ausführlicher vor. Wichtiger und philosophischer als alle diese war Joh. Tinctor, Oberkapellmeister und Kantor des Königs Ferdinand zu Neapel. Aber am meisten machte sich Franchinus Gafor, Kapellmeister zu Mayland, im 15ten Jahrhundert berühmt. (S. 459.) Er ist der lezte bedeutende musikalische Schriftsteller in dieser Periode, und der erste, dessen Werke, die sich über alle Theile der Tonwissenschaft verbreiteten, sämmtlich durch den Druck auf die Nachwelt gekommen sind. Bey ihm kommen schon die mehrsten unsrer neuen Noten- und Pausenzeichen zum Vorschein, bis zur Semiminima minor (d. h. $\frac{1}{16}$).

Jezt wendet sich Hr. F. zur Geschichte der Harmonie. Dieses Wort war ehedem mit Melodie gleichbedeutend, und noch bis ins 16te Jahrhundert hinein wusste man von keiner andern. Die gleichzeitige Vereinigung der Töne, welche wir Harmonie nennen, hiess damals (nämlich als sie schon etwas ausgebildet war) Kontrapunkt, weil man bekanntlich die Töne durch Punkte darstellte, mithin die neben einer Melodie fortlaufenden Töne durch Gegenpunkte (Kontrap.) ausdrückte. Je mehr in der Folge das Verhältniss dieser Nebenmelodien gegen die Hauptmelodie (cantus firmus) künstlich berechnet wurde, desto mehr näherte sich der Kontrapunkt dem Begrif, welchen wir jezt damit verbinden. Das Wort, Harmonie, ward wahrscheinlich erst nach Ludovico Viadana, der den Generalbass erfand, d. h. für die gleichzeitigen Töne nicht Punkte, sondern Zahlen gebrauchte, zur Bezeichnung des Zusammenklangs der Töne angewendet. Die Sache selbst aber war natürlicherweise viel früher da; hier ist indessen nur vom ersten Ursprunge unsers Systems der Harmonie die Rede. Dazu gab — nach Herrn F.s Meynung S. 449 die Orgel, und zwar deren Mixturregister die erste Veranlassung. Daher hiess auch die erste einfache Harmonie, welche in lauter Oktaven und Quinten oder Quarten fortschritt, Organum (beym Guido auch Diaphonie). Hierauf folgte der sogenannte Discantus, (oder Biscantus, französ. Déchant) ursprünglich ein Doppelgesang, oder was wir heut zu Tage sekundiren nennen, nachher überhaupt eine Zusammensetzung mehrerer Stimmen. — (Was das Organum betrifft, so verdiente es, zur möglichsten Ehrenrettung des Gehörs unsrer Vorfahren, wohl eine noch strengere Untersuchung: ob sie wirklich eine solche Reihe von Quinten und Quarten zusammen gesungen haben, wie hier angegeben ist? — Dieser Zweifel wird freylich nicht durch äussere Gründe (das Zeugniss der Schriftsteller), sondern nur durch innere unterstüzt. Fürs erste weis jeder, der singen gelernt oder gelehrt hat, wie viel Gehörfestigkeit und Musikkenntniss schon dazu erfordert wird, fortgehende Quinten und Quarten in der zweyten Stimme richtig zu treffen, und die, welche mehr nach dem blossen Gehör sangen, als wir, sollten nicht eher diskantisirt, als organisirt haben? — Zweytens beweiset das S. 451 angeführte Beyspiel noch gar nicht, dass man diese doppelte Melodie auch zusammen sang. Könnte man es nicht so erklären, dass man die

oberste Melodie gebrauchte, wenn der Sänger ein Tenorist, die untere aber, wenn er ein Bassist oder Baritonist war? (man vergl. S. 369.) Drittens war die sogenannte musica ficta (d. h. man sang anders, als man schrieb) von der späterhin geredet wird, gewiss schon früh im Gange, wenigstens schon im 15ten Jahrhund. — Hätten diese Bemerkungen hinreichendes Gewicht gegen die Buchstaben jener Schriftsteller, so würde daraus folgen, dass das alte Organum nichts anders heissen sollte, als eine Transposition der Melodie, womit man abwechselte, je nachdem eine hohe, mittlere oder tiefe Stimme sie zu singen hatte, und wobey denn vielleicht die Intervalle der Orgelmixtur (4, 5, 8,) zum Maasstabe dienten.) — —

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Berlin, d. 1sten Nov. Die Schöpfung wurde den 29sten unter der Direktion der Hrn. Weber und Schick von neuem, vor einem Auditorium von vielleicht 6000 Personen, vortrefflich ausgeführt. Die Solopartien waren besezt mit Mad. Schick, Mad. Eunike, und mit den Hrn. Franz, Eunike und Gern; die Chöre, mit Sängern aus der Singanstalt des Herrn Kant. Adlung. Dem: Jagemann ist zulezt, nachdem sie als Elisabeth in der Maria Stuart ausgezeichneten Beyfall gefunden hatte, als Eurille in Salieri's Kästchen mit der Chiffre aufgetreten und dann nach Hamburg abgereiset. Von daher ist Mad. Crosegk gekommen, hat aber, weder im Schauspiel, noch in der Oper besonders gefallen. Hr. Volange hat seine französischen Vorstellungen nun auch beschlossen. Sein Vorschlag, drey Monate des Jahres hier, und neun in der Provinz zu spielen, ist, ohngeachtet er versprochen hatte, den dritten Theil des reinen Ertrags den hiesigen Armenanstalten zu geben, nicht angenommen worden. Man hatte zu hohe Erwartungen von ihm und seiner Gesellschaft gefasst, die sie freylich nicht befriedigten. Eben so ist das Projekt der berühmten Mad. Chevalier, in dem neuen Theater wöchentlich zwey französische Vorstellungen zu geben und den deutschen fünf Tage zu überlassen, verworfen worden. Sie ist jezt hier, wie auch der berühmte Sarti. Sgra Grassini, die Bonaparte nach der Schlacht bey Marengo mit nach Paris nahm, und deren musikalische Verdienste man auch aus den pariser Berichten in Ihren Blättern kennet, wird uns drey Konzerte geben, über die aber jezt noch nichts bestimmt ist.

Cassel. Den 31sten Oktober wurde in der hiesigen katholischen Kirche der Sterbetag des verewigten Landgrafen Friedrichs II. durch die jährlichen gewöhnlichen Exequien wieder gefeyert, und dabey das Requiem von dem ehemals hiesigen Kapellmeister Fiorillo aufgeführt. Die Ausführung war indessen nicht von der Art, dass der Kenner hätte befriediget werden können. Das Seminaristen-Chor, welches ohne Beytritt der Theatersänger die Singpartien besezte, ist zwar zu Chören in den Opern u. dgl. recht gut, hat aber nicht Bildung genug, um Werke des höheren Styls und besonders eine Komposition dieser Art mit Geschmack und Gefühl vorzutragen. Reine Intonation und richtige Mensur sind das non plus ultra dieser Leute; von Portament, Diskretion, Schattirung und andern Feinheiten des Vortrags aber, haben sie keine Ahndung. Auch schienen die Anführer in der Sache ziemlich fremd zu seyn, denn viele Tempos wurden falsch genommen, viele p. in f. verwandelt, und zuweilen war der taktschlagende Herr Praefectus chori mit seinen Sängern sehr im Widerspruch. Welcher Unterschied gegen den Vortrag dieses Reqniem bey Friedrichs des Ersten Exequien, durch dessen damals noch vorhandene treffliche Kapelle!

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem! —

Dennoch war diese sehr unvollkommene Ausführung nicht im Stande, die Schönheiten des Kunstwerks ganz zu verdunkeln. Fast durchgängig herrscht darinn eine Würde und

Religiosität, die dem Gegenstande angemessen sind, und die musik. Gelehrsamkeit ist darin so glücklich mit Gefühl verbunden, dass Kopf und Herz zugleich befriedigt werden. Der Kapellmeister Fiorillo, der sonst ein seichter Komponist war, hat sich selbst übertroffen, wenn dieses Werk wirklich von ihm ist. Es wird aber bezweifelt, und man will behaupten, es sey von Jomelli. Um diesen Zweifel aufzuklären, setze ich das Thema des ersten Satzes der Missa hierher, und ersuche um die Enträthselung der Streitfrage.

Larghetto con sordini.

VVni.

Basso.

Re - qui - em

Paris, Ende Okt. Die Gesellschaft, die die Errichtung einer deutschen Oper entworfen hat, und den Enthusiasmus, der für deutsche Opernmusik sich hier zu zeigen anfängt, zu benutzen gedenkt, gehet rasch zu Werke in der Ausführung ihres Plans. Sie bemühet sich unter Andern Mad. Lange und Hrn. Maurer, erstere bekannt, als eine der vorzüglichsten deutschen Sängerinnen, lezterer, als trefflicher Bassist, für ihr Institut zu gewinnen; auch Hrn. Wölfl, sagt man, suche man dabey zu interessiren. Wer indessen das hiesige Publikum — wohl zu unterscheiden von den Kennern und wirklich gebildeten Liebhabern der Musik — kennet, weissagt der Unternehmung nicht viel Gutes. Sollte sie ja zu Stande kommen, so kann sie schwerlich lagen bestehen. Wir mögen nun einmal (was uns keineswegs zu verdenken ist) die Oper nicht, **blos** der Musik wegen besuchen; das müssten wir aber, da vergleichungsweise nur so wenige unter uns jezt noch deutsch verstehen, und da diejenigen, die es verstehen, in den oft so gar schlechten Texten Stoff zur Satyre, aber nicht Aufmunterung zur Unterstützung des Institus finden möchten.

Man trägt sich, auch ausser Dresden, mit so verkehrten Gerüchten über Naumanns Tod, dass wir es seinen Manen schuldig zu seyn glauben, die **zuverlässigen** Hauptmomente dieses Ereignisses anzuführen, obschon wir jezt seine Biographie noch nicht geben werden, indem sein Leben schon verschiedenemal (wie von Gerber im Tonk. Lexik., von Kläpe im Gelehrt. Dresd.) ziemlich ausführlich beschrieben worden ist, und noch ausführlicher und aus den besten Quellen in einer eignen Schrift seines Freundes, des Herrn Kriegssekr. Neumann in Dresd., beschrieben werden wird. N. gehet gegen Abend nach dem grossen Garten, um Bäume für sein Tusculanum, Blasewitz, zu kaufen. Zwischen dem Ende des grossen Gartens und der sogenannten grünen Wiese rührt ihn der Schlag. (Dieser hatte ihn schon einmal getroffen.) Betäubt und sprachlos kriecht er noch einige Schritte seitwärts, bleibt aber erstarret, schwach und ohnmächtig, in der sehr rauhen Abendluft liegen. Vorübergehende halten ihn für einen Betrunkenen und — lassen ihn liegen. Die Boten seiner Gattin können ihn nicht finden, weil er nicht zurückgelassen, wohin er gehe, und man ihn also bey seinen Freunden sucht. N., leicht, wie zu einem Spaziergang gekleidet, erstarret von Frost, gelähmt, bringt die ganze Nacht unter freyem Himmel zu, und wird erst früh von Jägerburschen, die ihr Beruf dahin treibt, gefunden. Man bringt ihn in das nächste Haus, schafft alle mögliche Hülfe herbey; es ist zu spät, den andern Tag verscheidet er.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Novemb. N°. 8. 1801.

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.
(Fortsetzung.)

Sobald man nun anfing jenen Diskant nicht blos nach dem Gehör zu extemporiren (der Ursprung des Contrappunto alla mente) sondern bestimmte Regeln dafür zu geben, erhielt die Harmonie erst Konsistenz. Diese Regeln entstanden aus der Berechnung der Intervalle nach dem Monochord. Endlich kam man damit so weit, dass die Nebenstimmen für sich bestehende, möglichst zusammenhängende Melodien darstellten, welche zugleich mit der Hauptstimme in so richtigem harmonischen Verhältnisse standen, als nach Beschaffenheit der gebräuchlichen Tonarten geschehen konnte. Man schrieb dies auf, und nun war erst der gleiche Kontrapunkt fertig. Mit Hülfe der äusserst genau abgewogenen Mensuralmusik gerieth man sehr leicht auf den Kanon (erst Rota, dann Fuga genannt) und überhaupt auf den figurirten Kontrapunkt. Jezt war das Gebäude der Harmonie bis unters Dach gebracht, und allen nachfolgenden Tonkünstlern und Musikgelehrten blieb nichts übrig als — dieses Haus mehr auszubauen, seine einzelnen Theile zu repariren, es bewohnbarer zu machen, zu meubliren und — zu bewohnen, d. h. nach den vorhandnen Regeln zu komponiren. Unter denen, welche sich um die Richtung desselben die meisten Verdienste erwarben, zeichnet die Geschichte, so viel sie entdecken kann, die schon erwähnten Männer, Jean de Murs und noch mehr den Franchinus Gafor besonders aus. Der leztere kann wohl für den gelten, welcher zuerst die ausführlichsten Regeln über den Kontrapunkt gab. Doch wer weis, ob er dieses grosse Ansehen erhalten hätte, wenn nicht gerade um die Zeit der mächtige Hebel der Wissenschaften und Künste, die Buchdrukkerkunst, erschienen wäre. Nun wurden nicht blos die Theorien, sondern was noch viel mehr sagen will, die darnach gebildeten Kompositionen schneller und weiter verbreitet. Manche reizte dies zum Versuch ihrer Kräfte, und so vergrösserte sich die Zahl der Komponisten, d. h. Kontrapunktisten, bald ungemein. So wohlthätig dies der Tonkunst im Ganzen und für die Zukunft war, so erregte es ihr doch in jener Zeit einen harten Kampf sowohl mit innern als äusseren Feinden. Jene waren die Komponisten, welche der Künsteleyen gar kein Ende finden konnten, welche nur rechneten, aber nicht sangen, sogar die Tonzeichen — wie Ockenheim — mit Fleiss räthselhaft machten, und so gewaltig kopf- (aber wenigstens im guten Sinne nicht herz-) brechende Stücke lieferten. Indessen hätte dies nicht soviel zu sagen gehabt; solche Auswüchse waren dem natürlichen Gange des menschlichen Geistes angemessen, und Zeit und Vernunft verfehlen nie, die Spreu von dem Weizen zu sondern; allein die Tonkunst kam dadurch in Gefahr sich einen schlimmern äussern Feind zuzuziehen, dem sie — wenigstens zu der Zeit — durchaus nicht trotz bieten konnte, nämlich ihren bisherigen Beschützer, ihren Brodherrn, so zu sagen — die Kirche. Der Zustand der Religion war damals auf's tiefste gesunken. Ueberall regte sich Murren, Hass und Verachtung gegen ihre Verweser. Wenn nun diese gern alles aufboten, um die morsche Hülle des so ent-

würdigten Christenthums aufrecht zu erhalten, so musste es theils ihre Galle rege machen, dass die künstliche Kirchenmusik die Aufmerksamkeit des Volks und selbst der Geistlichen sowohl vom Texte als vom Priesterdienst abzog, theils meynten sie es vielleicht ehrlich mit der äussern Religion und fühlten, dass nur Simplizität in allen damit zusammenhängenden Dingen ihr angemessen sey. Daher erliessen auch die Päbste zu Zeiten Verordnungen gegen die Ueppigkeit der Musik; (wie schon 1322 von Johann dem 22sten geschah, s. S. 474.) ja späterhin, im 16ten Jahrhundert (wovon dies Forkelsche Werk noch nicht handelt), war der Pabst nahe dran, die Musik durch ein förmliches Breve ganz aus der Kirche zu verbannen, wenn **Palestrina** sie nicht noch gerettet hätte.

Die bedeutendsten Kontrapunktisten des 14ten und 15ten Jahrhund. von denen uns, besonders durch **Glareaus Dodecachordon**, Proben überliefert sind, waren Niederländer, denn dort wurden die Wissenschaften und Künste nicht, wie zu gleicher Zeit in Italien u. a. L. durch Kriege gestört. Von einem dieser Komponisten, J. **Obrecht**, hat Herr F., nach Glareau, einen zweystimmigen Kanon im unisono und einen dreystimmigen Satz, beyde in der äolischen Tonart, aufgenommen. Der erste zeigt, wie wenig man damals Harmonie und Rhythmus zu vereinigen wusste; der zweyte ist so steif und leer, dass man ihn, auch nach Hrn. F's angegebnen Veränderungen unmöglich mit Wohlgefallen anhören könnte. Man sieht hieraus, was die Alten zum Vorschein brachten, sobald sie einmal nicht streng kanonisch arbeiteten. Am berühmtesten aber waren im 15ten Jahrh. **Joh. Ockenheim** und sein Schüler **Josquin de Prés**. Der erstere erregte durch seine künstlichen Zusammensetzungen z. B. durch eine 36 stimmige Messe und Motetten **in ogni tono** allgemeine Bewunderung, die damals natürlich war, aber jezt sich sehr vermindert, wenn man sieht, dass es nichts als musikalische Rechenexempel mit holprichtem Gesang, kurz, Noten und Töne ohne Klang sind, und bedenkt, dass ein Kanon ohne Schlüssel — besonders nach damaliger Singart — ein grösseres Kunststück scheint, als ist. — Weit interessanter als er, und der grösste Komponist des 15ten Jahrh. war **Josquin de Prés**. Er schrieb nicht nur viel, sondern auch origineller, kraftvoller und etwas sangbarer als seine Vorgänger, wie unter andern das Requiem auf seinen Lehrer Ockenheim S. 541–550, und sein 18ter Psalm, S. 580–592, zeigt. Auch — und das macht ihn besonders achtungswerth — kramte er nicht überall alle musikalische Weisheit aus, sondern enthielt sich der Künsteleyen, wenn es dem Zweck der Komposition zuwider schien. Mit einem Worte, **Luther** zeichnete ihn richtig, wenn er von ihm sagte: „Josquin ist ein Meister der Noten; „diese haben thun müssen, was **er** gewollt, „andere Komponisten müssen thun, wie die „Noten wollen." (Wie wahr ist in den lezten Worten die damalige Musik mit Einem Zuge geschildert!) Josquins Genie sezte sich zuweilen (wie etwa ein Gluck oder Mozart) über einige alte ängstliche Regeln der Komposition hinweg, und dennoch hinderte dies nicht die allgemeine Hochachtung, welche er, selbst von bewährten Kontrapunktisten genoss. Zwischen ihm und seinem Lehrer **Ockenheim** fand etwa eine Vergleichung statt, wie (mut. mutand. versteht sich) zwischen **Eman.** und **Seb. Bach**. Auch sind uns ein Paar Anekdoten aufbehalten, welche seine Maximen und seinen Witz beurkunden. Zwey davon verdienen — in Rücksicht auf unsre Zeiten — auch **hier** Erwähnung. „Als ein Sänger in einem seiner Stücke eine „schlechte Verzierung anbrachte, sagte **er**: „warum thust du eine Koloratur hinzu? wenn „sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl „selbst hineingesezt haben." (Verdienten diese Worte nicht im Proscenio unsrer Opern- und Operettentheater von Paris bis Berlin mit grossen Buchstaben angeschrieben zu werden?) Die andere Anekdote zeigt, wie **er** schon sich darauf verstand, den grossen Herren, die eine

Kunst treiben, ohne etwas ordentliches davon zu wissen, mit guter Manier ein Bravo zu verschaffen. „Ludwig der 12te, König von Frank„reich, dessen Kapellmeister er gewesen seyn „soll, fand viel Behagen an einem gewissen „gemeinen Volksliede und fragte Josquin, wa„rum er nicht einige Stimmen dazu komponirte „und so, dass er (der König) eine Partie mit„singen könne? Josq. wunderte sich darüber, „weil der König eine sehr schwache Stimme „hatte und von Musik nichts verstand. Indes„sen nahm er die Aufforderung an und fand „bald, dass sich aus dem Liede ein zweystim„miger Kanon im Einklange machen lasse und „die ganze Harmonie in einer beständigen Ab„wechselung des Hauptakkords mit dem Domi„nantenakkord bestehe. So liess er zwey Singe„knaben den Kanon einlernen, befahl ihnen, „ganz sachte zu singen, nahm für sich selbst „die Basspartie (G, D, G, D,) um dem Kö„nige, der in der Tenorstimme nichts als „d, d, d, d, singen durfte, noch einhelfen zu „können. Ludwig freute sich sehr darüber, „und beschenkte Josq. reichlich."

Unter den Schülern Josquins sind zwey merkwürdig: Nic. Gombert, der den Weg zu Fugen gezeigt haben soll, und A. P. Coclicus, der in seiner Klassifikation der damaligen Musiker S. 516 einen so hellen treffenden Blick in das Wesen und den wahren Zweck der Musik verräth, wie man ihn nur immer am Ende des 18ten Jahrh. haben konnte.

Hiernächst hat Hr. F. auch einige Kompositionen andrer Tonkünstler jener Zeit aufbehalten — von Franzosen (P. de la Rue, Brumel, Loyset, Mouton), von Deutschen (Godendach, H. Jsaac, Mahu) und von Rob. Fayrfax, die alle im Geiste jenes Zeitalters geschrieben sind und weder durch neue innere Formen, noch durch grössere Gewandheit in der Harmonie sich vor den schon erwähnten auszeichnen.

Das lezte Kapitel handelt von der weltlichen Musik u. e. a. Nebendingen. Hr. F. hat sich mit Recht dabey kürzer gefasst, weil die weltliche Musik nicht (wie im 18ten Jahrh. Theater und Konzerte) die Hauptstütze der Tonkunst ausmachte, sondern ihre Melodien entweder von der Kirchenmusik borgte oder selten nach Regeln geformt war und mehr von der Willkühr oder der Tradition abhing. Man sahe — besonders die Provenzalen — mehr auf den Text als die Musik, (und noch heut zu Tage singen die Neufranken ohne Bedenken zehnerley Text zu einer Melodie, wenn das Metrum nur passt) doch sieht man an einigen Melodien z. B. S. 760 und 763 dass man schon damals in Tonstücken, die nichts als Sprache des Herzens seyn sollten, der Natur durch edeln Gesang treuer blieb, als in den oft ganz sinn- oder doch herzlosen Kirchenstücken. Die übrigen zum Theil interessanten Notizen dieses Abschnitts, von S. 701 an, leiden gleichfalls keinen Auszug.

Diese allgemeine Uebersicht eines Buchs, das die Geschichte der Tonkunst von Einführung des Christenthums bis zum 15ten Jahrh. umfasst, wird hoffentlich hinreichen, sowohl die Literatoren und Alterthumsforscher, als die ächten Freunde und Kenner der Musik auf diesen 2ten Theil des Forkelschen Werks aufmerksam zu machen, das mit einer ganz ausserordentlichen Mühsamkeit verfertigt ist, und wodurch sich Hr. F. die gerechtesten Ansprüche auf den Dank der Mit- und Nachwelt erworben hat. Rec. glaubt dem würdigen Musikgelehrten keinen grössern Beweis von dem seinigen zu geben, als wenn er, seiner Pflicht eingedenk, auch von den Mängeln etwas sagt, die ihm dieses Buch, sowohl im Ganzen als in einzelnen Stellen, zu haben scheint. Zwey Fehler sind es, in welche gerade der Geschichtschreiber am leichtesten verfällt, der seinen Gegenstand mit Wärme verfolgt, und von denen auch Herr F. wohl nicht ganz frey zu sprechen wäre; nämlich — Weitschweifigkeit und Einseitigkeit. Was sich allenfalls zur Entschuldigung derselben sagen liesse, hat Rec. schon bemerkt, aber — besser

ist besser, und sie gereichen auf keinen Fall dem Buche zum Schmuck. Freylich gehört es nicht zu den kleinsten Aufgaben des Historikers den ersteren Fehler zu vermeiden, ohne in seiner Darstellung bedeutende Lücken zu lassen; auch trift dieser Vorwurf der Weitschweifigkeit nicht die mit Recht ausführliche Beschreibung dessen, was zum innern Fortgange der Musik gehört, z.B. nicht die Kapitel von Guido, Franco u. a sondern nur die Menge von Einschiebseln, welche nicht zur Sache dienen. Wozu z. B. die vielen altfranz., altdeutsch. und lat. Verse, die, — sehr wenige ausgenommen — zur Aufhellung der Musikgeschichte nichts beytragen? wozu die Erzählung S. 359. oder die S. 757. u. a.? oder so vieles im lezten Abschnitt, besonders von S. 717 bis 719, was höchstens in einer Geschichte der Kultur überhaupt oder der Poesie, aber nicht der Musik, Erwähnung verdient? wozu ferner so manche unnöthigen Deklamationen u. dgl. m.? — Kurz, Rec. trägt kein Bedenken zu behaupten, dass dieser zweyte Theil vielleicht um ⅓ kleiner seyn könnte, ohne etwas von seinem wirklich lehrreichen, zweckmässigen Inhalt zu verlieren. Der zweyte Vorwurf, der Einseitigkeit, gründet sich auf Hn. F.s überall sichtbare Geringschätzung aller Musik, die nicht im Kirchenstyle oder wenigstens nicht kontrapunktisch geschrieben ist. Trotz einzelner Stellen, woraus das Gegentheil hervorleuchten könnte, hat sich Hr. F. von dieser Vorliebe für Kirchenm. doch zu sehr leiten lassen, wie nicht nur das ausdrükliche Geständniss in der Vorrede, sondern auch so mancher Ausfall auf die moderne Tonkunst (und schon im ersten Theil auf die griechische Musik, deren Geist Hr. F. doch sehr zu verkennen scheint) beweisen.

Am meisten aber sind die erwähnten beyden Fehler in der sogenannten Einleitung anzutreffen. So nützlich die zum ersten Theil, als ein Versuch, die Principien der Tonkunst philosophisch und populär darzustellen, ist, — obgleich auch hierinn eine geläuterte Aesthetik oft vermisst wird —: so wenig entspricht die zum 2ten Theil dem Zwecke des Buchs. In den ersten 13 Paragraphen wird etwas weitläuftig bewiesen und auseinander gesezt, woran wohl kein Mensch zweifelt, am wenigsten die, welche das Buch lesen wollen, nämlich: dass Musik auf das Gemüth der Menschen würken könne. Im 2ten Abschnitt wird davon geredet, dass Kirchenmusik religiöse Gefühle befördern könne. Wieder etwas, dagegen Niemand streitet. Vom 3ten Abschnitt an beginnen die Klagen über den Verfall der Kirchenmusik. Wenn nun gleich jeder Freund und Kenner der Tonkunst mit dem Verf. diese Vernachlässigung der Kirchenm. im Ganzen bedauern muss, so hat doch Hr. F. weder die Ursachen dieses Verfalls richtig dargestellt, noch durchaus anwendbare Mittel zu ihrer Wiederaufnahme vorgeschlagen. Nicht der Hang zum Neuen brachte die Künste oder einzelne Theile derselben zum Sinken, sondern umgekehrt, die Trägheit der Menschen, welche die allmählige Entwickelung des Geistes durch Anhänglichkeit am alten Herkommen hindern wollte, und dadurch zu gewaltsamer Verdrängung, oder — was noch schlimmer ist — zur Verachtung des Bisherigen, so wohl Guten als Schlechten, reizte. Noch weniger kam der allzuhäufige Gebrauch der Musik an jener Vernachlässigung schuld seyn. Wäre die Zahl der mit oberflächlichen Kenntnissen versehenen Liebhaber (von denen Herr Forkel S. 20 sagt: dass ihrer von jeher, — also auch, als die Kirchenm. im höchsten Flor stand, — die meisten gewesen sind,) auch noch so gross, und es gäbe nur keine andre Ursachen des Verfalls der Kirchenmusik, so müsste eben die Nothwendigkeit, sich auszuzeichnen, zu jenem Styl zurückführen, wie man ihn auch in der That nicht blos in modernen Oratorien, wo er hin gehört, sondern sogar in Opern und Operetten anzubringen sucht. — Die einzige gegründete Ursache, welche Hr. F. angiebt, ist der geringe Aufwand, den, selbst reiche Kirchen für die Musik machen. Allein die Hauptursachen hat Hr. F. übersehen oder ihrer viel-

leicht nicht erwähnen mögen. Erstlich, die Veränderung der Religionsbegriffe und die daraus folgende Veraltung unsrer Liturgien und unsers Ritus, mithin auch der Kirchenmusik, woran wieder hunderterley unvermeidliche Dinge schuld sind. Zweytens, die Verwandlung des herrschenden Charakters der Wissenschaften und Künste in der leztern Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Ehedem war Gründlichkeit die wichtigste Eigenschaft des Künstlers, jezt ist es — Vielseitigkeit, wodurch indessen jene keinesweges ausgeschlossen werden soll. Und vor dem Richterstuhl der Humanität, als dem höchsten Zweck alles Wissens und aller Künste, wäre es denn noch die Frage (oder vielmehr keine): ob die leztre Eigenschaft, in Hinsicht auf jenen Zweck, nicht eben so vorzüglich als die erstere sey? — Vielleicht ist diese Behauptung manchem ein Paradoxon oder dem blossen Grammatiker ein Aergerniss, aber — noch einmal — wer wird denn nicht ein lebendiges, geistiges Wesen auch dem künstlichsten Automaten vorziehen? — Rec. kann daher nicht umhin, zu gestehen, dass es ihm leid gethan hat, einen Mann, wie Hr. F., gegen den Geist der Zeit, nicht nur mit stumpfen Waffen, sondern auch mitunter ausserhalb der Schranken der Billigkeit kämpfen zu sehen. — Das einzige, was in dieser Einleitung ein Wort zu seiner Zeit seyn möchte, wäre §. 26 und 27. (NB. Rec. gehört nicht zu der darinn benannten Klasse von Musikern,) und hiernächst einiges aus dem 5ten Abschnitt. — Aber wer hätte denken sollen, dass das Strassensingen von Chorschülern heut zu Tage noch in allem Ernst einen Vertheidiger finden könnte! ! Und doch ist dies weitläuftig in dieser Einl. vertheidigt worden. Sey es; man nimmt ja sogar das Begraben der Toden in Städten und Kirchen in Schutz, warum nicht auch diese verderbliche Gewohnheit! — Weiter lässt sich hierüber füglich nichts ernsthaftes sagen. —

Hätte uns nun Hr. F., statt dieser vergeblichen Klagen, eine Abhandlung, etwa: über die Natur der Kirchenmusik in Vergleichung mit der Musik der Alten (Griechen u. s. w.) oder der Neuern, geschenkt, oder den Einfluss des Christenthums, als herrschender äusserer Religion, und des Mönchthums auf die Bildung der Kirchenmusik auseinandergesezt u. dgl. m. — so wäre das so verdienstvolle Werk gewiss besser geziert, als mit dieser zwar langen, aber nicht reichhaltigen Einleitung, welche so, wie sie ist, wohl gar manchen vom Weiterlesen zurückschrecken könnte.

Zur möglichsten Vollständigkeit dieser Anzeige gehören nun noch einige Bemerkungen über einzelne Stellen, die hier Platz finden mögen.

Zu §. 7 und 8 der Einleitung. —

(Das Gehör ist insofern noch geschickter zur Mittheilung der Begriffe und Empfindungen als das Gesicht, weil jener Sinn das Vehikel der innern Anschauung (in der Zeit), das Gesicht aber, der äussern Anschauung (im Raume) ist.)

S. 87. §. 8. „Auf mannigf. Wegen — gekommen ist“ —

(Dies bewiese gegen Hrn. F. und für die neuere Musik, die blos darum so bunt, und daher manchem Musikgelehrten zuwider ist, weil sie viel mehr Theile ausbildet, als die Kirchenmusik, oder sie in mannigfaltigere Verbindung bringt.)

S. 37. Z. 5. von unten —

(Die einseitige Behandlung der Tonkunst bey den Griechen wäre Schuld gewesen, dass diese sich nicht weiter ausgebildet hätte? — Nein, gerade weil sie fast nie von Poesie und Mimik getrennt oder diesen untergeordnet war, konnte sie keine weitumfassende Ausbildung erhalten.)

S. 92. §. 14 — —

(Wenn es wahr ist, dass die ersten Christen die heidnische Musik — NB. hier ist nicht vom Texte die Rede — nicht beybehielten, was konnten sie denn für Melodien haben? — oder

vielmehr, zeigen die Werke des Boethius's, der die griechischen Tonarten noch im Gebrauch fand und sie erklärte, nicht das Gegentheil?)

S. 111. §. 36. — —

(Die hier in der Note angeführten Worte des Beda „ubi adpropinquare" beweisen noch nicht, dass jeder Gast selbst spielte; es konnte Ein Zitherschläger seyn, der sich nach der Reihe zu den Gästen hinstellte, die dann eine Strophe dazu sangen.)

S. 148. „ist die Beförderung e. s. Bildung der Jugend — — werth?" —

(Es fragt sich: ob das ächte Bildung der Jugend — durch Gregors Singeschulen — war, (denn der Ausdruck „gute Sitten" ist schon für das damalige Zeitalter zweydeutig) was — auch nach Bayles Urtheil — augenscheinlich nur geschah, um der Kirche (dem Pabstthum) mehr Glanz zu verschaffen? —)

S. 166. §. 79.

(Sollte Rousseau wohl dabey so Unrecht haben? — man sehe die gleich folgende Anmerkung des Rec. zu. S. 386. —)

S. 183. §. 89. „auch die Tonart d. Antiphone zu verändern."

(Könnte hierzu nicht die natürliche Bemerkung Anlass gegeben haben, dass der Ton einer ganzen Gemeinde, ohne Begleitung (einer Orgel) besonders bey langsamen Chorälen sinkt, und mithin der Vorsänger den neuen Vers wieder höher anfangen muss? oder auch der Wunsch, vor ermüdendem Einerley besonders bey eintönigem Gesange zu bewahren?)

S. 250. „es ist wunderbar u. s. w."

(Guido spricht von 6 Intervallen, d. h. von brauchbaren Fortschreitungen in der Melodie und in einer und derselben Tonart.) —

S. 263. „es wäre besser u. s. w."

(Guido hatte wohl recht: dass der Vortrag, besonders nach Massgabe des Charakters einer Strophe nicht schriftlich, sondern nur mündlich gezeigt werden kann; — man vergl. S. 294 unten.)

S. 377. §. 95. „Frömmeleyen u. s. w."

(Das würden sie heut zu Tage seyn aber Amalarius war mit Recht bange vor heidnischem Getöne beym Gottesdienst, und wünschte vielleicht die innere Anbetung im Geist durch einen solchen Klingklang — denn Musik war es doch wohl nicht? nicht unterdrückt zu sehen.)

(Der Beschluss folgt.)

Biographische Nachrichten.

Am 11 Junius 1800 starb in München die Hof- und Theatersängerinn, Mad. Danzy, bedauert von dem ganzen kunstliebenden Publikum, welches durch den frühen Tod dieser äusserst talentvollen Künstlerin einen sehr empfindlichen Verlust erlitt.

Schon früh weihete sie sich den Musen. In ihrer ersten Jugend spielte sie bey der Gesellschaft ihres Vaters, des in der Geschichte der Schauspielkunst ewig unvergesslichen Marchand, mehrere Kinderrollen mit Beyfall. Als Marchand in München engagirt wurde, hatte sie noch mehr Gelegenheit, ihr Talent auszubilden, und erregte schon als ein noch sehr junges Mädchen sowohl durch Gesang, als auch durch ihre äusserst fertige und originelle Behandlung des Klaviers die Aufmerksamkeit und das Erstaunen der Musikkenner, wie unter andern ein an C. F. (Cramers Magazin der Musik April, 1788. S. 55.) befindlicher Brief eines Reisenden beweist.

Im Jahr 1787 sang sie auf dem kurf. grossen Operntheater in Abwesenheit der berühmten Lebrun die erste Rolle in der Voglerischen Oper: Castor e Polluce, und wurde hierauf als Hofsängerinn aufgenommen. Bald darauf, im Jahr 1790 verheyrathete sie sich mit dem Bru-

der der obengenannten grossen Sängerinn, dem nunmehrigen Kapellmeister Danzy, der dem Publikum schon durch mehrere geistvolle Kompositionen, besonders durch seine Oper: die Mitternachtsstunde, rühmlichst bekannt ist.

Im Jahr 1792 sang sie bey der italienischen Oper in Prag *), und 1795 in Florenz, worauf sie im Jahr 1796 hierher zum deutschen Operntheater kam.

Bald fühlte sie hier die zu grosse Anstrengung, der sie in Prag und Florenz durch tägliches Auftreten ausgesezt gewesen war. Ihre Brust wurde immer schwächer, und ungeachtet ihrer, dem Ansehen nach, blühenden Gesundheit, unterlag sie im 32sten Jahr ihres Alters der Auszehrung.

Ihr Gesang war voll Anmuth und Empfindung, und zeugte von ihren tiefen musikalischen Einsichten. Auch durch ihre richtige Deklamation und wohlberechnetes Gebehrdenspiel, so wie durch ihr besonderes Talent, sich für jede Rolle passend und geschmackvoll anzukleiden, zeichnete sie sich vortheilhaft vor vielen andern Sängerinnen aus. Ihre vorzüglichste Rolle, worinn sie als Sängerinn und Schauspielerinn gleich gross und liebenswürdig erschien, war Nina, in der italienischen Oper gleichen Namens. Auch als Komponistinn hat sich diese vorzügliche Künstlerinn von einer vortheilhaften Seite bekannt gemacht. Ihre Kompositionen sind ganz der Aushauch einer originell denkenden und tief empfindenden Seele, wie ihre kürzlich hier bey Falter herausgekommenen Klaviersonaten und ein variirtes Andante, das man in einer von ihrem Manne (ebenfalls bey Falter) herausgegebnen Solo-Sonate für das Klavier findet, zur Genüge beweisen.

Ausserdem war sie als Gattin und Mutter achtungswürdig und in ihrem Umgange äusserst angenehm und belehrend. Ihr Umgang war der angenehmste, indem ihr Verstand und Herz durch Belesenheit in den vorzüglichsten Werken der meisten lebenden Sprachen, durch Reisen und durch Erfahrung sehr ausgebildet war, was einen so grossen Einfluss auf ihre artistische Laufbahn hatte; und wodurch ihre musikalischen Talente für diejenigen noch schätzbarer wurden, die das Glück hatten, an ihrer Gesellschaft theilzunehmen.

München. K. C.

Kurze Nachrichten.

Wien. Der Fürst Esterhazy, dieser verehrte Kenner und Beschützer der Tonkunst, und zwar besonders ihrer erhabenen und religiösen Werke, hat nun auch den Hrn. Kapellm. Michael Haydn, Josephs Bruder, von Salzburg, in seine Dienste genommen. Das Schicksal, das auch über das mehr oder minder bekannt werden dieser oder jener vorzüglichen Kunstprodukte willkührlich waltet, hat Michael Haydns Kompositionen nicht so im grössern Publikum bekannt werden lassen, als die, seines Bruders; woran auch wohl das Schuld ist, dass Michael meistens Kirchensachen geschrieben hat: aber in diesen, und gerade im reinen Kirchenstyl, in der recht eigentlich religiösen Musik, hat er gewiss unter den jeztlebenden Künstlern sehr wenige, die sich mit Ehren als seine Rivale behaupten könnten. — Der schon seit vielen Jahren berühmte, und in Italien eine Zeit lang wirklich vergötterte Kastrat, Marchesi, der fast auf allen grossen Theatern von Europa, und auch hier im Jahr 1785 geglänzt hat — gewiss einer, der am vollkommensten und gründlichsten ausgebildeten Sänger, unter allen jeztlebenden — ist für unsre Oper engagirt. Mit ungemeinem Beyfall trat er zuerst in der neuen heroischen Oper Genevra di Scocia auf. An Brizzi hat er

*) Und Leipzig, wo sie, ihres vortrefflichen Gesanges und schönen Spiels wegen, ein Liebling aller Gebildeten war. d. Redakt.

einen würdigen Nebenbuhler, und das Publikum gewinnet, wie immer, bey solchem Rivalisiren. Die Liebhaber sind zwischen beyden getheilt. Der Partheylose freuet sich dieser glücklichen Vereinigung, und gestehet jedem sein Recht in seinem Fache zu. Marchesi erhielt die Vollendung seiner frühern Bildung, wie selbst Italien eingesteht, nicht in seinem Vaterlande, sondern in Deutschland, und zwar in der — besonders vormals so grossen Pflanzschule wahrer Tonkünstler: in München. Marchesi wird sich in zwanzig Vorstellungen hören lassen und dann von den Einkünften seines betrachtlichen Vermögens in Ruhe leben. —

Kurze Anzeige.

Hymne auf Gott, von C. F. Schmidt-Phiseldeck, in Musik gesezt von F. L. Ant. Kunzen, Königl. dänisch. Kapellmeister. Zürich, bey Hans Georg Nägeli. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Kunzen gehört unter die wenigen Komponisten, die dem Publikum, das ihre Werke so hochschätzt und so sehr wohl aufnimmt, nur selten etwas zukommen lassen. Doch pflegt, wer seltner giebt, desto Besseres zu geben. So ist es auch hier. Diese Hymne ist wirklich ein sehr schätzbares Produkt, mit Geist entworfen, mit Gefühl ausgeführt, mit Sorgsamkeit vollendet. So macht sie — und zwar Text und Musik — Ein Ganzes, und Einen, und zwar vollkommen den beabsichtigten Eindruck. Aber eben darum lässt sich, so wie von manchem vorzüglichen, in sich vollendeten und gleichsam abgerundeten Menschen, im Einzelnen wenig davon sagen — denn dass ein Mann, wie Kunzen, seinen Text im Ganzen fest fasst und treu wiedergiebt, dass er auch im Einzelnen die Worte desselben nicht nur richtig, (nach Deklamation u. dergl.) sondern auch mit Geschmack (in Ansehung der Behandlung der Bilder, u. dergl.) behandelt; dass hier an keine überfüllete Instrumentalmusik, bey welcher die Singstimme eben sowohl etwa auf einer Hoboe gespielt, als gesungen werden kann; an keine Worttändeley oder Tondeuteley zu denken sey, verstehet sich von selbst. Es bleibt dem Rec. also nichts übrig, als einige Stellen auszuheben, die ihm am vorzüglichsten, und Etwas, das ihm nicht ganz gefallen hat. Unter die ersten gehören besonders — S. 5. „Sie (des Firmamentes Strahlenheere) wandeln: ihrer Sphären Klang, ist deiner Allmacht Lobgesang," (eine Stelle, die als Muster dienen kann, wie der Komponist mit Geschmack an ein Bild seines Textes erinnern darf). S. 8., die feyerliche Behandlung der Worte: „Hochheiliger, wir beten an," und das einfache und ausdrucksvolle Andante, das darauf folgt; und S. 15., „Du Gott bist unsre Zuversicht" u. s. w. nach dem Vorhergegangenen. Weniger befriedigend ist jedoch für den Rec. der lezte Satz, der aber, wie der Augenschein lehrt, auf ein volles Chor und reiches Orchester angelegt ist, und daher am Klaviere wohl nicht genügen kann. Das Aeussere des Werks macht der Verlagshandlung Ehre. Wir haben wenig so wirklich elegante Ausgaben, und der Stich kömmt an Schönheit selbst dem besten Pariser gleich, der doch gemeiniglich um so vieles theurer ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Novemb. N°. 9. 1801.

ABHANDLUNG.

Musik und Deklamation.

(Bey Gelegenheit der Preisaufgabe des französischen Nationalinstituts.)

Das Nationalinstitut verlangt in der vorgelegten Preisfrage die Bestimmung des Verhaltnisses zwischen Deklamation und Musik, und die Angabe der Mittel, wie man Deklamamation mit der Musik vereinigen könne, ohne der Melodie zu schaden. Musik soll hier ohne Zweifel nichts anders bedeuten als Gesang, mit Poesie vereinigte Musik, denn reine Deklamation, ohne Anwendung auf Etwas, welches deklamirt wird, hat blos in der Abstraktion Realität, und kann also nicht der für sich bestehenden Musik an die Seite gesezt werden. In der Anwendung aber lässt sich Deklamation nur mit der Musik, also mit dem Gesange in einem Verhältnisse denken. Der erste Theil unsrer Frage hat also den Sinn: welches ist das Verhältniss der Deklamation zum Gesang? ist Gesang, wie man es oft ausgedrückt hat, eine erhöhete Deklamation und diese folglich ein niedrer Grad des Gesangs, oder sind Gesang und Deklamation ganz verschiedenartige Dinge, welche durch Graderhöhung so wenig in einander übergehen können, als etwa Empfindungen des Gehörs in Empfindungen des Gesichts?

Was will die Deklamation anders, als den Laut der Empfindung für das Gefühl vereinigen mit ihrem, dem Verstande in konventionellen Begriffszeichen gegebenen Ausdruck? Dasselbe will auch die Musik, wenn sie sich mit der Poesie zum Gesang vereinigt. Die Empfindung soll hervortreten aus den gesungenen Worten, aber stärker, energischer, leidenschaftlicher, als bey der Deklamation. Folglich — was kann einleuchtender seyn — ist Musik erhöhete Deklamation. Man versuche es nur und fasse die Töne eines wahrhaft empfindungsvollen Satzes, wie er von glücklich organisirten Menschen im Zustande des Affekts gesprochen wird, auf *), und man wird sich's nicht ableugnen können, dass diese Tonfolge die schönste, passendste, ausdruckvollste Melodie zu den gesprochenen Worten sey. Die künstlichste Behandlung der Töne wird weit zurückstehen gegen diese vom wahren Genie im glücklichen Moment aufgefasste wahre Musik der Natur und der reinen menschlichen Empfindung.

Der Beweis ist sehr bündig — aber nur zu sehr, denn er beweiset so viel, dass er sich selbst vernichtet. Also wäre vollkommne Deklamation selbst Gesang und nicht ein niedrer Grad davon. Wir sollten blos singen, und uns nicht recht absichtlich und gegen unser ästhetisches Gewissen mit dem niedern Grade der Deklamation beschäftigen, nicht Regeln erdenken für die Theorie der Unvollkommenheit, am wenigsten Preise auf die Antwort setzen, wie man die Regeln der

*) Beyspiele von dergleichen Sätzen finden sich in dem so lehrreichen, aber leider zu wenig gekannten und geschätzten Buche: Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie, Gotha, bey J. Perthes. 1796. Seite 58. Die Musik hat selten das Glück gehabt, mit so viel philosophischen Geist und Kunstsinn, verbunden mit gründlicher Einsicht in ihr besondres Wesen als einzelne Kunst behandelt zu werden, als es in diesem Buche geschehen ist. d. Verf.

Unvollkommenheit auf das Vollkommne übertragen könne, ohne diesem zu schaden. Uebrigens — wo ist denn der Grad, mit welchem Deklamation aufhört und Gesang anfängt? wo scheidet sich das niedere vom höhern? Wird uns die Gradual-Theorie hierüber Auskunft geben? Lasst den Gesang im Grade des Ausdrucks sinken, so weit ihr wollt, er wird nicht zur Deklamation; steigert den Grad des Ausdrucks im Deklamieren so hoch ihr wollt: ihr könnt überspannt, schwülstig, abentheuerlich werden, aber singen werdet ihr gewiss nicht. Nehmt eure beliebteste Romanze oder was ihr sonst wollt und fragt euch ernsthaft, ob ihr ohne Lachen sie nach den Noten würdet deklamieren hören, nach welchen ihr sie mit Rührung singen hört und selbst singt, und doch möchten oft die Gesangsnoten in der Deklamation nicht einmal den niedersten, wie viel weniger einen hyperdeklamatorischen Ausdruck der Empfindung geben. Folglich — es ist unleugbar — muss Gesang etwas ganz andres als Deklamation, etwas mit ihr unvergleichbares, von ihren Regeln unabhängiges seyn und die Forderung an den Gesangkomponisten: er solle deklamieren oder wohl gar aus der Deklamation seine Melodien nehmen, beruht auf einem Misverstande, welcher einzelne Fälle, wo etwa die deklamatorische Tonfolge einer melodischen nahe kommt, zur Allgemeinheit der Regel erhebt.

Wenn zwey sich widersprechende Partheyen auf jeder Seite gleich unwiderlegbare Gründe aufzuzeigen haben, so hat gewöhnlich keine von beyden die Wahrheit selbst auf ihrer Seite. Dieser Fall könnte wohl auch hier eingetreten seyn.

Sollen wir also den Streit durch Vergleich heben, wie ein Richter, der das Recht nicht weiss, und dem Gefühle, diesem ästhetischen richterlichen Ermessen in jedem einzelnen Falle, die Entscheidung überlassen? Freylich haben ächte Genien durch ihr Gefühl das Rechte in unzähligen Fällen getroffen und werden es, so lang es Genien giebt, treffen, die Kritiker mögen fortstreiten oder sich vergleichen. Denn nicht für das Genie, nur für den Kritiker, und allenfalls für das durch Kritik zweifelhaft gemachte Genie wird die Entscheidung gefordert.

Also kein Vergleich, sondern genaue Untersuchung und bestimmte Entscheidung!

In welchem Verhältnisse stehn Gesang und Deklamation zu einander? — Was heist denn vor allen Dingen Verhältnis? Wir sprechen oft eine Redensart hin und meynen einander damit zu verständigen; genau besehn aber verstehn wir unsre eignen Worte nicht. Ob das wohl den beyden Partheyen, die wir eben streiten hörten, begegnet ist? Was nennt der Sprecher der Gradualisten Verhältnis?

„Verhältniss? — Im Verhältnis stehn Dinge zusammen, die einander auf gewisse Weise ähnlich sind, denn sind sie das nicht, so sagt man, sie sind ausser Verhältnis zu einander."

Sie mögen nicht ganz Unrecht haben, wiewohl Bestimmtheit des Ausdrucks eben nicht Ihre stärkste Seite scheint. — Was meynt der Sprecher der Gegenparthey mit der spöttischen Miene?

„Verhältnis beruht keinesweges auf Aehnlichkeit, oder bestimmter zu sprechen, Gleichheit, von welcher überhaupt die Aehnlichkeit nur die modificirte Ercheinung ist. Es ist vielmehr umgekehrt der Ausdruck für die bestimmte Summe der Verschiedenheiten zweyer mit allen Bestimmungen gegebenen Objekte."

Sehr gelehrt, wiewohl nicht so ganz deutlich, als ihr Gegner es zu wünschen scheint. Sie meynen, wenn ich recht gehört habe: durch das Wort, Verhaltnis, bezeichne man nicht die Aehnlichkeit, wie der Gradualist behauptete, sondern das Entgegengesezte davon, nämlich die Verschiedenheit der Dinge? War es nicht so?

„Richtig! nur dass —"

Sie es wissenschaftlicher und zugleich für jeden möglichen Gebrauch, ausser dem unsrigen, ausgedrückt haben. Wollten Sie nun aber so gefällig seyn, uns zum Beweis der Anwendbarkeit Ihrer Erklärung ein einziges Beyspiel eines

auf blosser Verschiedenheit beruhenden Verhältnisses zu geben? — Sie bessinnen sich ziemlich lange — Haben Sie es nun?

„Alle Dinge stehn in irgend einem Verhältnisse, das macht die Auswahl etwas schwer. Indessen um das erste beste Beyspiel zu ergreifen — nehmen sie die Entfernungsverhältnisse der Planeten von der Sonne ihr Verhältnis besteht einzig in der Verschiedenheit dieser Entfernung.“

Sie sind glücklicher im Erklären, als im Erläutern. Können Sie von Verschiedenheit der Entfernungen sprechen, wenn sie das Verschiedne nicht in einer andern Rücksicht als gleich vorausgesezt haben? In Ihrem Beyspiel müssen Sie die Planeten als Planeten sich gleich setzen, ehe Sie von einer Verschiedenheit derselben, sey es in Ansehung der Grösse, der Entfernung oder des Umlaufs nur für sich und andre verständlich sprechen können. Geben Sie dieses zu?

„Mein Beyspiel war unglücklich, und doch besinn' ich mich nicht gleich auf ein passenderes.“

Sie möchten es wohl immer vergebens suchen. Denn absolut verschiedne Dinge sind in gar keinem Verhältnis, wie Sie leicht zugeben werden, da Sie selbst das Verhältnis für den Ausdruck einer bestimmten Summe von Verschiedenheiten erklärten. Sie lächeln, Herr Gradualist?

„Ich dachte erst, Sie wären gegen mich. Nun sehe ich doch, dass Sie sich auch für die Aehnlichkeit erklären.“

Sobald Sie mir das Beyspiel eines Verhältnisses durch blosse Aehnlichkeit aufgezeigt haben, augenblicklich!

„Ich höre Sie schon kommen. Es ist keine Verschiedenheit ohne Aehnlichkeit, und nun wieder: keine Aehnlichkeit ohne Verschiedenheit — nicht so, da wollen Sie hinaus?“

Sehr natürlich! mich wundert nur, dass Sie erst jezt bemerken, was Sie längst so gut als ich gewusst haben.

„Freylich lernt man mit dergleichen Spitzfindigkeiten nichts Neues, und wir haben dieses in der That schon lange gewusst; aber wissen wir dadurch, was Verhältnis ist?“

Das Resultat aus der Vergleichung der Verschiedenheit und der Aehnlichkeit; oder weil Sie den mehr schulgerechten Ausdruck lieben: das Produckt der Beziehungsgründe und der Unterscheidungsgründe, welche beyde Sie deswegen mit eben dem Rechte als entgegengesezte Potenzen des Verhältnisses betrachten können, wenn Ihnen etwa diese konsequentere Ansicht besser gefällt. — Beruhigen Sie sich, Herr Gradualist, ich werde Ihnen, wo es nöthig ist, die Potenzen und andre dergleichen Zauberformeln deutlich zu machen wissen. Vorjezt halten Sie sich an die exoterische Erklärung, mit welcher Ihnen gerade so viel gesagt wird, als dem Epopten mit der esoterischen.

„Was ist also das Verhältnis zwischen Gesang und Deklamation?“

Mit andern Worten: worinn sind sie einander ähnlich oder worin besteht ihr Beziehungsgrund, und worin sind sie von einander verschieden, oder was ist ihr Unterscheidungsgrund?

„Was Sie da von Beziehungsgrund und Unterscheidungsgrund sagen, ist mir wieder um kein Haar klärer, als Ihre Potenzen und Produkte. Dass doch die neuen Herrn Philosophen alles durch hochtönende Worte ausmachen wollen! Man soll sich nur fürchten und in der Verlegenheit alles zugestehen, um seine Unwisheit nicht zu verrathen: aber mir gilt das gleich, ich verlange Klarheit und Deutlichkeit der Begriffe.“

Mit Ihrem vollen Rechte. Wenn nennen Sie denn zwey Dinge einander ähnlich?

„Das ist wieder so eine kaptiöse Frage! Diese Malve hier ist blassroth und die Rose ist es auch, darum nenne ich sie einander ähnlich. Was kommt nun aus solchem leeren Wortkram!“

Nichts, als was Sie wünschten; die Antwort auf Ihre Frage. Sie beziehen in Ihrem Beyspiele doch Malve und Rose auf einander, wegen etwas beyden gemeinschaftlichem — wegen der rothen Farbe?

„Freylich thue ich das!"

Nun dieser Grund, warum Sie beyde auf einander beziehen, und durch diese Beziehung einander ähnlich finden — in Ihrem Beyspiel die blassrothe Farbe — heisst der Beziehungsgrund. — Unterscheidungsgrund ist —

„Bemühen Sie sich nicht — das haben wir längst gewusst, ich dachte nur nicht, dass Sie um so gemeine Dinge so viel Aufhebens machten."

Es freut mich Ihnen in jenen hochtönenden Worten alte Bekannte zugeführt zu haben. Hoffentlich erleben wir mehr dergleichen Erkennungsscenen.

„Fahren Sie nur fort. Was ist denn also der Beziehungsgrund von Gesang und Deklamation? Ich hoffe auch, Sie werden im Ausdruck der Empfindung und dem verschiedenen Grade die alten Bekannten — freylich unter transscendentalem Taufnahmen wiederfinden."

Sind wir denn schon über die Begriffe von Gesang und Deklamation einverstanden? Es schien so eben nicht so! Sie hier behaupteten, Gesang wäre ein höherer, stärkerer, mehr leidenschaftlicher Grad des Ausdrucks der Empfindung, als die Deklamation. Der Herr dort liess das nicht gelten und hatte dazu seine guten Gründe aufzuweisen, aber er vergass uns zu sagen, was er selbst unter diesen beyden Worten sich denkt.

„Gesang und Deklamation sind nicht dem Grade, sondern der Potenz nach unterschieden. Gesang ist dasselbe in der höhern, was Deklamation in der niedern ist."

Da haben wir wieder die Potenzen! Potenz, Intensität, Materie, Form, Tendenz, das ist so das moderne Schiboleth, und wer es nicht nachsagt, der wird mit der Zunge und mit der Feder todgeschlagen! — Ich bitte um Erklärung!

„Setzen Sie sich nur nicht so ganz passiv in Ihre Ecke, Sie dürften zu thun bekommen. Als Kenner des mathematischen Theils der Musik werden Sie ja wohl wissen, was Potenz ist, und dass es kein Schiboleth sey."

Das ist's eben was mich verdrüsst, dass ihr Herren alles verwirrt; Worte, die ihre bestimmte Bedeutung von uralten Zeiten haben, in einer andern blos willkührlichen braucht, die kein Mensch ausser eurer Schule versteht. Potenzen kenn' ich recht gut, so bald von Potenzen einer Zahl oder eines Buchstabens, in so fern er eine Zahl bedeutet, die Rede ist; wenn ich aber von Elektricität in höherer Potenz höre, von potenzirtem Wasser und nun gar von einer Deklamation, die zum Gesang potenzirt wird: so fürcht' ich allemal, dass der arme gesunde Menschenverstand, in welcher Potenz er sich auch befinde, noch zum leidigen Zero depotenzirt wird.

„Nicht übel! Wir werden uns bald verstehn lernen. So viel ich merke, können Sie sich die Potenzen von Quantitaten oder extensiven Grössen im Raume, z. B. Quadrate und Cuben einer Zahl oder einer Linie recht wohl denken; aber Sie können nur nicht begreifen, wie man von Qualitäten oder intensiven Grössen sagen könne: sie werden potenzirt. Oder ist ihre Meynung anders?"

Nein, nein! Sie haben es getroffen. Bey Qualitäten kann von Potenz nicht die Rede seyn, es lässt sich nicht denken.

„Und warum wohl nicht?"

Bedenken Sie doch nur: Elektricität mal Elektricität, Gesang mal Gesang! Das ist ja zum Lachen, wie klingt denn das?

„Gar so verständlich freylich nicht. Wie aber, wenn ihr Verbindungswörtchen „mal" nicht dem Potenziren selbst eigen wäre, sondern blos beym Potenziren der Quantitäten seine Anwendung fände, indem es nichts bezeichnete, als blos die Art und Weise, wie

eben Quantitäten in Zahlen ausgedrückt, potenzirt werden?"

So, nun bekommen wir gar eine Potenz an sich!

„Und wenn es nun so wäre? Könnten Sie denn irgend eine Zahl potenziren, wenn Sie nicht von einem Potenziren an sich wüssten? Das Potenziren ist doch wohl von der Zahl, welche potenzirt wird, verschieden, und lässt sich daher an sich betrachten?"

Nun und was wär' es da?

„Ueberhaupt das Erheben einer Sache auf eine höhere Stufe, welche durch Gradverhältnisse, wobey die Natur der Sache selbst allezeit unverändert bleibt, nicht erreicht werden kann. Eine Linie wird durch alle Grade der blosen Extension nicht zur Fläche oder zum Körper, wohl aber durch potenziren, unabhängig von allem Grade. Ist Ihnen dieses noch undeutlich?"

Wenigstens noch nicht vollkommen deutlich! Wenn ich fortfahre zu zählen, so komme ich auf dieselben Zahlen, welche ich durch Potenziren erhalte, also erreiche ich die Potenz doch durch Grade.

„Ein scharfsinnigerer Einwand, als man sie jezt gewohnt ist zu hören! Sie halten doch aber die Zahlen nicht für etwas selbstständiges, wie etwa die ihren Pythagoras misverstehenden Hypermystiker?"

Ich bin kein Freund der Mystik, am wenigsten der Hyperpseudopythagorischen. Zahlen sind mir was sie seyn sollen; symbolische Zeichen der Verhältnisse.

„Also wär ihr Potenziren auch nur ein symbolisches Erheben auf eine höhere Stufe, welches zugleich für Quantitäts- und Qualitäts-Verhältnisse symbolisch seyn muss. Deswegen drückt sich im Symbol der Potenz nicht Charakter der höhern Stufe aus — Sie schütteln immer noch?"

Ich werde Sie nun um ein Beyspiel bitten.

„Sehr gern. Wenn Sie eine in c gestimmte Saite schwach oder stark anschlagen, so giebt sie immer denselben Ton, nur in verschiedenem Grade der Stärke, weil der Grad-Unterschied nicht die Zahl der Schwingungen in derselben Zeit verändert. Wenn Sie aber durch Verkürzung oder stärkere Spannung der Saite die Zahl ihrer Schwingungen in dieser Zeit potenziren, so bekommen sie keinen Gradunterschied, sondern einen andern Ton, nämlich die Oktave. Finden Sie es nun so ungereimt, wenn ich die Gehörempfindung der ersten, zweyten, dritten Oktave, den Grundton in der ersten, zweyten, dritten Potenz u. s. f. nenne? Was Sie bey ihrem Symbol Potenz nennen, kann ich doch bey dem, diesem Symbol zum Grunde liegenden auch so nennen, wenigstens mit demselben Recht, als der Geometer seine Linie quadrirt und cubirt, wie Sie Ihre Zahlen."

Nur noch Eins: Durch Grade der Stärke komm' ich freylich nicht von meinem Ton weg, am wenigsten in die Oktave, aber durch Grade der Höhe kann ich sie doch erreichen, und was ist denn für ein Unterschied zwischen der durch Grade und der durch Potenziren hervorgebrachten Oktave?

„Fühlen Sie nicht den Doppelsinn des Ausdrucks Höhe und Tiefe? Als Ton ist c in der höhern Oktave offenbar tiefer als c in der tiefern Oktave. Denn der Gradunterschied der Höhe kann sich nicht weiter erstrecken, als die ganze Reihe der Grade. Diese aber ist mit dem nächsten Ton vor der Oktave geschlossen, also können Sie die Oktave, welche eine neue Reihe anfängt, nicht als höhern Grad der vorigen Reihe ansehen, folglich auch nicht durch höhern Grad erreichen. Die unmusikalische Ansicht des gemeinen Mannes kennt freylich nicht die geschlossene Reihe der Oktave, aber ebendeswegen lässt sich von dieser Seite aus gar nicht vom Charakter der Oktave, welche für diese Ansicht gar nicht vorhanden ist, sprechen. Die Oktave ist also allezeit ein potenzirtes und nie, als Oktave, ein graduirtes Verhältnis. — Sind Sie nun befriedigt und haben Sie sich mit den Potenzen der Qualitäten ausgesöhnt?"

Gegen die Sache habe ich weiter nichts; aber der Name will mir nicht gefallen.

„Helfen Sie mir einen bessern ersinnen. Bis dahin aber erlauben Sie immer ihn zu brauchen, da wir uns nun einmal darüber verständigt haben und die Sache wohl noch weiter brauchen möchten.“

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.

(Beschluss.)

S. 386 u. 387. steht eine lange Note. Hierüber muss Rec., weil es ein Punkt von grosser Wichtigkeit ist, etwas ausführlich seyn.

(Je mehr die Musik als Empfindungskunst in kalte Rechenkunst überging, desto natürlicher neigte sich auch die Rhythmik zu einer solchen Behandlung. Eine nothwendige Folge davon war die Erfindung der Takt-Eintheilung. Indessen möchte Hr. Prof. Herrmann wohl nicht so Unrecht haben, wie Hr. Forkel S. 387. meynt, wenn jener behauptet: der Ausdruck des Affekts sey in der neuern Musik „durch den Takt mehr beschränkt, als bey den Griechen.“ Doch, wohl zu merken, des Affekts, nicht der Leidenschaft, welches bekanntlich zweyerley ist. Den Beweis liefert das Recitativ, welches die affektvollen Franzosen am meisten, die leidenschaftlichen Italiener dagegen die Darstellung dauernder durchgearbeiteter Gefühle, (in den Arien) lieben. Nicht minder sehen wir dies an dem Vortrage affektvoller Stellen, auch in rhythmisch gebundenen Stücken, als: Sonaten, Sinfonien u. dgl., der steif wird, wenn man sish streng an den Takt bindet. — Hr. F. sagt (S. 386 im Texte): der Unterschied zwischen innern und äussern Rhythmus (oder R. der Melodie und R. des Takts) sey noch nicht hinreichend erklärt. Die leztern Ausdrücke sind nicht philosophisch genau genug. Rhythmus überhaupt heisst: die Bestimmung des Zeitverhältnisses der Tonreihen. In so fern hierbey das Verhältnis der Dauer der einzelnen Theile unter einander (die Vergrösserung oder Verkleinerung der markirten Momente) in Betracht gezogen wird, ist der Rh. ein innerer; in so fern das Zeitverhältniss einer ganzen Tonreihe gegen andre ganze Tonreihen bestimmt wird, heisst der Rh. ein äusserer. Beyde gehören zur Melodie, oder gehören auch nicht dazu, wenn man will. Beyde haben, ihrem Ursprunge und Zwecke nach, mit dem Takte nichts gemein, ob sie gleich in der heutigen Musik damit verflochten werden. Denn der Rhythmus ist ein Medium zur bestimmteren Anschauung der dargestellten Gefühle oder ästhetischer Ideen, der Takt an sich aber nichts als ein Zusammenaddieren der Momente in gleiche Summen. Zwischen beyden (R. u. T.) findet etwa eben solche Verschiedenheit statt, wie zwischen Vitalsinn und Organsinn. — Was hieraus für die gebrauchten Ausdrücke — Rh. der Mel. u. Rh. des Takts — folge, ergiebt sich von selbst. — Herr F. scheint überhaupt mit seinen Ideen über diesen Punkt, seinem eignen Geständniss S. 386 zufolge, noch nicht aufs Reine gekommen zu seyn, besonders was die Rhythmik der Griechen betrift. (m. s. d. 1sten Theil g. d. E.) Ausser dem vorhin gesagten ist noch ein Umstand, den die Musikgelehrten, wenn sie von den Griechen sprachen, bisher übersahen. Diese rechneten nämlich zu ihrer Rhythmik auch die Accentuation der Töne, die wir nur zum Vortrage rechnen. Dass dies leztere in der neuern Musik geschah, davon ist eben die Einführung des Takts Ursache. Er machte die Accentuation einförmiger, und da, wo der Rhythmus kein Leben hat, auch gleichgültiger. (Der Einfluss, den dies alles auch auf die Poesie unsers Vaterlandes hatte, ist bis zur lezten Hälfte des vor. Jahrhund. für die Aesthetik bedeutend.) Allein jeder gefühlvolle Komponist wird gestehen, wie unent-

behrlich ihm bey Erfindung seiner Rhythmen die Accentuation ist, wie genau er sie sich in Gedanken vorstellt, und es oft bedauert, dass unsre wenigen Zeichen derselben (piano, forte u. a.) ihm nicht hinreichen, das Charakteristische seiner Ideen ganz auszusprechen.

Nach allen solchen Betrachtungen muss es auffallen, dass ein Mann wie Hr. F. von Rhythmus und Takt so geringschätzig spricht, und ihren Werth weit unter den, der Harmonie, herabsezt. Dergleichen Urtheile sind wohl nur durch die grosse Vorliebe für Harmonie und Kontrapunkt entstanden. Aber bedachte Hr. F. nicht, dass, andrer Rücksichten zu geschweigen, selbst in den künstlichsten Kunststücken der Musik, die ihm das Höchste sind, d. h. in den **Fugen**, das Genie sich nicht sowohl durch regelrechte Umkehrungen, Imitationen, Modulationen u. s. w. zu denen blosses Studium hinreichen, als vielmehr durch eine künstliche, aber doch klare Verflechtung mannigfaltiger Rhythmen offenbart? ja erinnerten ihn nicht schon einzelne Formen dieser Art von Tongebäuden z. B. die Augmentation und Diminution des Fugensatzes, an die Unentbehrlichkeit des Rhythmus selbst in Stücken, die blos um der Harmonie willen und durch dieselbe da zu seyn scheinen? und worauf beruht denn wohl — in so fern nur von den nakten Elementen der Tonkunst die Rede ist — der Werth anerkannt grosser neuerer Komponisten vorzüglich z. B. unsers Haydn? Hat vor ihm kein andrer so ausdruckvolle Melodien erfunden? hat er irgend eine kühne Modulation angebracht, die man nicht schon bey andern Meistern z. B. S. Bach und Händel (freylich in einer andern Zusammenstellung) anträfe, wenn man nur nachsehen will? Nein, ausser seinen treflichen Melodien und Harmonien, ist es besonders seine ausnehmende Gewandheit im Rhythmus, wodurch er — den **Geist**, welchen er dieser Verbindung der Tonelemente einhaucht, wie gesagt, abgerechnet — so einzig wird. Er hat sich um die ächte Rhythmik solche Verdienste erworben, wie **Göthe** uns auf ähnliche Art zum griechischen Versbau zurückführt. Mit einem Wort: kann man ohne Rhythmus (NB. nicht, Takt,) einen vernünftigen musikalischen Gedanken haben? — Wäre es also mit der Rangstreitigkeit unter diesen Elementen (Mel., Harm. und Rhyth.) Ernst, so liesse sich streng und klar erweisen, dass die Harmonie eben so zu entbehren sey, als der Rh., wobey es keinen gültigen Einwurf abgeben kann, dass doch jeder Melodie irgend eine Harmonie zum Grunde liege, oder diese sich zu jener denken lasse. Wenn demnach Herr F. behauptet (Th. I. S. 377.): es gäbe auch **Musik** ohne Rhythmus, (noch einmal: man verwechsle dies nicht mit Takt!) und dies wäre kein blosses Getöne, so liesse sich noch eher sagen: es gäbe Musik auch ohne Harmonie, blos durch Verbindung von Melodie und Rh., wie Geschichte und tägliche Erfahrung lehren. Ubrigens ist der Schluss S. 339. „wenn Rh. die Hauptsache „in der Musik wäre, so müssten Panken und „Trommeln die vorzüglichsten Instrumente seyn“ eigentlich wohl — kein Schluss.)

S. 449. §. 23. „**mehr verlieren als gewinnen** u. s. w.

(Sehr natürlich, und um desto mehr, da noch kein zur Harmonie taugliches Tonsystem erfunden und durch Instrumente ausgeführt war.)

S. 459. §. 28. „**er ist auch wirklich** u. s. w.“

(Dies gilt wohl nur von **melodischen** Fortschreitungen.

S. 474. heisst „**currunt**,“ wohl nicht. **Läufe** anbringen, sondern zu schnell und ohne Fermaten singen (non quiescunt).

S. 553. —

(Konnte Josquin nicht blos den **Titel** eines Kammermusikus haben, oder es nur auf eine Zeitlang gewesen seyn? —)

S. 580 u. 526. steht „**reinkich**“ statt **rein**.

S. 668. §. 46. — —

(Fleiss, aber nicht Genie, hängt von uns ab. Dieses ist in einer schönen Kunst das beste, aber auch das seltenste. Der Fleiss folgt dem Genie, das der Natur die Form (Regel) giebt. Daher Männer, die in ihren Werken Genie mit Geschmack verbinden (lezterer ist hier nur relativ zu nehmen, als Vereinigung der Kunstregeln mit der herrschenden Stimmung des Zeitalters) nothwendig den Ton angeben müssen, bis ein andrer kommt, dem die allgemeine Stimme noch grössere Vorzüge zugesteht.)

S. 696. §. 50. „Unschicklichkeit zu beschuldigen u. s. w."

(Das waren sie freylich nicht in Rücksicht auf ihr Zeitalter, aber doch noch immer in Rücksicht auf die Kunst als Kunst, indem sie sie zur blossen Künsteley machten, d. h. die Mittel als Zweck, und noch dazu nur Eine Art von Kunstmitteln so behandelten. Ist also der Seitenblick auf modernen Geschmack gerecht? — Was hierauf vom „kleinen Tribut" u.s.w. folgt, wornach man glauben sollte, die Leute hätten es besser verstanden, als sie es vollführten, widerspricht sowohl den Datis und dem vorigen Räsonnement: „dass man ungerechterweise holprichte Künsteleyen für bedeutend hielt;" als auch dem nachfolgenden: „dass es nicht am Zeitalter (Geist, Sitten u. s. w.) sondern an der noch nicht hinreichenden Bildung der Kunst gelegen habe u. s. w."

S. 715. „fand"?

(Rec. weiss Kirchen, wo die Telemannsche Passion noch, um der rohen Gemeinden willen, die sich diese Ueberbleibsel geistlicher Komödien nicht nehmen lassen wollen, aufgeführt werden muss.)

S. 725. „Deutschland hat — angenommen"

(Ist gegen die Erfahrung. Darum fand die Orgel bald Eingang, weil der Deutsche überhaupt kräftiger Mittel zum Anstoss seiner Gefühle und — einer Leitung seines Gesanges bedurfte.)

S. 749. „Zünfte u. s. w."

(Diese Musik verdiente dazumal den Namen Kunst nicht, daher war es nicht allein keine Sünde, sondern nothwendig, sie zünftig zu machen.)

S. 771 unten — —

(Ist sehr wahr; nur entstehen hier zwey noch nicht entschiedene Fragen: 1) wie müssen ächte Volkslieder beschaffen seyn? und 2) wie verbreitet man sie am besten? —)

Möchten diese Bemerkungen sowohl, als jene allgemeine — freylich von des Verf. Meynungen oft abweichende — Uebersicht des Buchs Hrn. F. und den übrigen Lesern dieser Blätter zum Zeichen der grossen Aufmerksamkeit und Achtung dienen, welche man einer solchen Arbeit schuldig ist. Rec. hatte bey seiner Beurtheilung des Forkelschen Werks keine andre Absicht, und konnte keine haben, als die: um diesen Saturn, wo möglich, einen Ring zu ziehen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. №. III. 1801.

Anzeige.

In unserm Verlage erscheinen nächstens:

J. Haydn (Les Saisons) Die Jahrszeiten in Quintetten für 2 Viol., 2 Bratschen u. Violoncelle arr. von A. E. Müller.

Zumsteeg, Das Pfauenfest, eine komische Oper im Klavierauszug.

Bergt, 3 Trios p. Pianoforte avec acc. d'un Violon et Violoncelle. Op. 1.

Steibelt, gr. Sonate p. le Pianof. Op. 45.

Byström, 3 Sonates p. Pianof. avec acc. de Violon.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung
eines Journals für das Waldhorn.

Unter allen musikalischen Instrumenten ist das Waldhorn dasjenige, für welches man die wenigsten Uebungsstücke besizt. Die Hauptursache liegt wohl vorzüglich darin, dass nur ein sehr geübter Hornist, der die vielfachen Schwierigkeiten seines Instruments kennt, im Stande ist, solche Stücke zu verfertigen. Da ich nun seit mehreren Jahren das Horn als mein Lieblingsinstrument kultivire, und mein besonderes Augenmerk auf Hornkompositionen gerichtet habe, so glaube ich dem musikalischen Publikum, und vorzüglich den Liebhabern dieses Instruments dadurch einen Dienst zu erweisen, wenn ich vierteljährig 12 Bicinien herausgebe. Es sollen dieselben stufenweise vom Leichten zum Schweren übergehn. Die Ersten sind aus C♯, hernach gehen sie in G♯, G♭, E♯, D♭, C♭, und Es über; doch so, dass sie immer praktikabel und fasslich bleiben. Ich wähle dazu den Weg der Pränumeration. Alle 3 Monate erscheint ein Heft von 12 Bicinien, wofür der Pränumerationspreis 12 Gr., der nachherige Ladenpreis 16 Gr. ist. Pränumeration wird angenommen in Berlin, in der Gröbenschützischen, in Leipzig in der Breitkopf und Härtelschen, und in Augsburg in der Gombartischen Musikhandlung.

Rheinsberg.

Abr. Schneider,
Musikus Sr. Königl. Hoh. d. Pr. Heinrich von Preussen.

Musikanzeige.

Der Taucher, eine Ballade von Schiller, in Musik gesezt von Friedr. August Kanne.

Der Verfasser hat sich auf Verlangen seiner Freunde entschlossen, diese Musik selbst herauszugeben, und schlägt daher den Weg der Pränumeration ein. Diese Ballade wird in der Breitkopf und Härtelschen Notendruckerey sauber gedruckt, zu Ende nächsten Monats März 1802 erscheinen. Der Pränumerationspreis ist 16 Gr., der nachherige Ladenpreis 1 Thlr. Die Herren Breitkopf und Härtel werden die Güte haben die Subscriptionsgelder in Empfang zu nehmen, und dagegen die Exemplare auszuliefern. Sammlern wird das 7te Exemplar frey gegeben.

Leipzig, im November 1801.

Berichtigung.

Dass der Verfasser der zu Waldenburg herausgekommenen kleinen Schrift: Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen u. s. w. von I. G. T. nicht ein gewisser I. G. Tag, sondern der verstorbene Amtmann Tauscher zu Lössniz, vorheriger Gerichtsdirektor zu Waldenburg, gewesen ist; solches wird zur Berichtigung der irrigen Angabe im 4ten Stücke der musikal. Zeitung vom vorigen Monate und um jeden Zweifel zu heben, hiermit angezeiget.

Leipzig, den 14ten November 1801.

Druckfehler.

S. 28. d. m. Z. Zeile 15. statt die Ruhe lies den Ruhm.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Steibelt, 6 Sonates à 4 mains p. le Fortép. No. 1-4. à 1 Thlr.

— — 4 Sonates d'une difficulté progressive pour le Fortép. av. acc. de Violon ad lib. Op. 33. 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. Harpe avec accomp. de Violon et Violoncelle ad libit. Op. 1. 2 Thlr.

— — 16me Pot-Pourri p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Thomas, Ch., 19 Walzes nouvelles avec variations p. 2 Violons, ou Violoncelles. 1 Thlr.

Viguerie, B., 6 nouvelles Sonatines d'une difficulté progressive p. le Fortép. av. acc. de Violon ad libitum. Op. 12. 2 Thlr.

— — Bataille de Maringo, pièce militaire pour 2 Clarinettes. 16 Gr.

— — la même pour 2 Violons. 16 Gr.

— — — — 2 Flûtes. 16 Gr.

— — la même pour la Harpe av. acc. de Violon et Basse. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1r et 2d Pot-Pourri d'Airs connus, arr. p. le Fortépiano. 1 Thlr. 8 Gr.

Woldemar, 3 Thèmes de Haydn variés p. le Violon. Cah. I. 1 Thlr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 6. 1 Thlr. 18 Gr.

Bayer, I. D., Répetitions variés d'un Thême de Pleyel par le Fortep. 8 Gr.

v. Hacke, 6 Lieder von Klopstock, Herder und Mathison f. Klav. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, A., Concert pour le Pianof. avec acc. Op. 39. 2 Thlr.

Mozart, 3 Trios p. Viol., A. et Violoncelle. 2me Oe. de Trios. 2 Thlr.

Haydn, J., 3 Quatuors p. Flûte, Viol., Alto et Violoncelle, 4me Oeuv. de Fl. Liv. 2. 2 Thlr.

Hänsel, P., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 8. 2 Thlr.

— — Concert p. la Clarinette av. accomp. Op. 107. 1 Thlr. 20 Gr.

— — Sinfonie concertante p. Viol. et Alto. Op. 104.

Steibelt, Amusement p. les Dames, ou Sonates faciles p. le Pianof. Op. 35. 16 Gr.

Reichel, K. A., 12 Lieder mit Begl. des Klaviers. 1s Werk. 20 Gr.

Krommer, F., 3 Quatuors concert. p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 19. 2 Thlr.

Zucconi, Fr. de, 6 Chansons italiennes avec l'accomp. du Clavecin ou de la Guitarre. 22 Gr.

Punto, étude ou exercice journalier pour le Cor. 2 Thlr. 8 Gr.

Ferrari, G. G., 18 beliebte Tyroler Walzer für das Klav. mit Begl. einer Violine und Tambourin ad libit. 1 Thlr 16 Gr.

Kleinheinz, Xr. Fr., Grande Sonate p. le Pianof. Op. 4. 22 Gr.

v. Beethoven, L., Grand Concert p. le Fortép. av. acc. Op. 15. 3 Thlr.

— — Grand Quintetto p. le Fortép. av. Oboe, Clarinette, Basson et Cor. Op. 16. 2 Thlr.

— — 6 Quatuors pour 2 Viol., Alto et Violoncello. Op. 18. Liv. 1. 2 Thlr.

— — 7 Variazioni dell' Quartetto: Kind willst du ruhig schlafen, p. Clav. o Pianof. No. 9. 14 Gr.

Schmidt, J., 6 Polonoises p. le Fortép. av. accomp. d'une Guitarre. 10 Gr.

Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianof. 2 Thlr.

de Zaillenthall, (Mme), 6 Polonoises p. le Fortepiano. 8 Gr.

de La Lance, Thème avec 12 Variations pour le Clavecin ou Pianof. 8 Gr.

— — Air Russe avec 7 Variations p. le Clavecin. 10 Gr.

— — Quartetto p. le Pianof. av. acc. de 2 Viol. et Violonc. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.

Aurnhammer, G., 6 Variazioni per il Fortepiano. 8 Gr.

Clementi, Sonates à 4 mains pour le Clavecin ou Pianof. No. 1-3. à 16 Gr.

Gyrowetz, A., 12 Allemandes pour 2 Flûtes. Liv. 4. 12 Gr.

— — 13 Allemandes nouvelles p. le Pianof. Liv. 1. 12 Gr.

Beethoven, Sonate pour le Fortép. av. un Cor ou Violonc. Op. 17. 1 Thlr.

Cramer, I. B., 8 Variations pour le Pianf. No. 3. 8 Gr.

Eberl, Ant., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 13. 2 Thlr.

— — La Gloria d'Imeneo, Cantata ridotta per il Clavicembalo. Op. 11. 2 Thlr. 22 Gr.

Gyrowetz, A., 5me Notturno p. Fortépiano av. acc. d'un Violon ou Fl. et Violonc. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6me — do — 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Decemb. N°. 10. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Gesang sollte Deklamation in einer höhern Potenz seyn; war es nicht so? Das hies also: was auf einer niedern Stufe, welche ihre verschiednen Grade haben kann, Deklamation ist, das ist auf einer höhern Stufe, welche ebenfalls verschiedne Grade haben kann, der Gesang. Beyde können nie in einander übergehen, denn sie sind in ihrem innern Charakter verschieden. Beyde können aber, versteht sich jedes auf seiner Stufe, ihre eigenthümliche Vollendung erreichen, oder von dieser Vollendung mehr oder weniger Grade entfernt bleiben.

„„Richtig, und durch diese Ansicht bleibt jede eine für sich bestehende Kunst, hat ihre eignen, bestimmten, in ihrer Natur beruhenden Regeln und lässt sich theoretisch behandeln, welches die Ansicht nach dem verschiednen Grade schlechthin unmöglich machte.““

Das sind recht erfreuliche Aussichten, aber vor Allem sollten wir doch wissen, was wir unter Deklamation und Gesang verstehen, ehe wir von neuem den Streit anfangen; ob sie — die wir noch nicht kennen — dem Grade oder der Potenz nach in einem Verhältnisse stehen.

„Nun Gesang ist — wenn man singt, das lässt sich weiter nicht beschreiben.“

„„O ja! Gesang ist Verbindung artikulirter Laute mit Musik.““

„Was helfen nur die Spitzfindigkeiten!“

Und was nennen Sie Deklamation? — Nun? Findet sich dieses nicht so leicht, als der Gesang?

„„Ein konsequentes Verfahren trügt nicht! Deklamation ist Verbindung artikulirter Laute mit Tönen, welche nicht wahre Musik, sondern nur Musik in einer niedern Potenz sind. Da der Ausdruck Potenz erklärt ist; so kann ich ihn ja wohl auch brauchen.““

Allerdings! ich will auch vor jezt noch nicht fragen, was diese Radix der Musik für ein Ding seyn möchte. Sie behaupteten aber vor wenig Minuten, Deklamation sey eine Kunst, halten Sie sie wirklich dafür?

„„Freylich! und zwar für eine Kunst, die nicht jedem gelingt, von welcher mancher kaum eine Ahndung hat, wie man auf dem Theater und an andern Orten leider oft genug Gelegenheit hat zu bemerken.““

Wie so? sprechen da die Leute nicht artikulirte Laute in Tönen, welche keine wahre Musik sind?

„„Ich hätte sollen hinzusetzen, dass die Töne, oder überhaupt die ganze niedre Musik in der Deklamation durch die Empfindung in den Worten, welche deklamirt werden, bestimmt seyn müssen.““

Sie werden sich durch diesen Zusatz nur in andre Schwierigkeiten verwickeln. Wie dann, wenn die Worte, welche deklamirt werden sollen, nichts von Empfindung enthalten, sondern blos Begriffe bezeichnen, also reine Objektivität, frey von aller Beziehung auf Subjektivität, darstellen? — Sie erlauben mir doch meinen eignen etwas heterodoxen Gebrauch des Worts Objektivität?

„„Auf Ihre Verantwortung bey den Aesthetikern. — In diesem Falle können die Worte gar nicht deklamirt werden, z. B. kein Ablesen einer wissenschaftlichen Abhandlung, eines Zeitungs-Avertissement's u. s. w. Man muss sie blos recitiren, d. i. für den Verstand, nicht für die Empfindung sprechen. Daher ist auch Richtigkeit des Ausdrucks, das einzige Princip für die Recitation.““

Sehr richtig, und die Deklamation ist auf diese Weise vollkommen vom mündlichen Vortrage im Sprechen überhaupt, gesondert. Wollen Sie etwa mit Ihrer Erklärung des Gesangs dieselbe nähere Bestimmung vornehmen, bevor wir weiter darüber sprechen?

„„Wozu? ich finde es nicht nöthig. Im Gesang ist Verbindung artikulirter Laute mit Musik; dieses braucht keiner nähern Bestimmung.““

Sie setzen also nicht hinzu: mit Musik, welche durch die Empfindung in den gesungenen Worten bestimmt ist?

„Wollte doch der Himmel, die Gesangskomponisten machten sich selbst diese Einschränkung, dann hörten wir nicht die geist- und herzlosen Gesänge, in denen Poesie und Musik sich durch's Loos zusammengefunden zu haben scheinen.“

Und die dessen ungeachtet Gesänge sind? selbst wenn in den Worten des soi-disant Gedichts so wenig Poesie und Empfindung wäre, als etwa in den landwirthschaftlichen Bemerkungen eines Hauskalenders?

„„Ich verstehe Sie. Es ist traurig, dass unsre grossen Gesangskomponisten sich die Beschränkung der Portraitmalerey so willig auflegen lassen, und sich mit dem blossen Idealisiren eines gegebenen Inhalts begnügen, oder wohl gar meynen, am schlechtesten Gehalt bewähre sich die Schönheit der Form am einleuchtendsten. Aber Gesänge sind diese Kompositionen denn doch, wenn auch keine Kunstwerke.““

Und warum denn eben Gesänge?

„„Eben weil sie gesungen werden. Wie sie vorhin eine Potenz an sich dem astriten — oder, wenn Sie es nicht ungütig nehmen wollten, blos etwas cavalièrement postulirten.““ —

Lassen Sie die Komplimente; welcher Philosoph wird die Wahrheit, oder auch selbst die Wahrhaftigkeit des Sprechenden ungütig nehmen? — Also, wie ich vorhin eine Potenz an sich postulirte, so —

„„So postulir' ich zur Möglichkeit des Gesangs ein Singen an sich, welches glücklicher Weise als Musik schon bekannt ist. Sie werden mir zugeben, dass blosse reine Musik, ohne Worte, eine Empfindung, versteht sich die reine Empfindung, abstrahirt von dem Begrif derselben, eben sowohl ausdrücken und mittheilen kann, als die Deklamation in Verbindung mit den Begriffen der Worte, welche deklamirt werden?“

Vollkommen!

„„Verstehn Sie mich ganz! Ich will sagen, die Töne des Deklamators ohne Worte und seine Worte ohne seine nicht-musikalischen Töne, würden, einzeln genommen, nicht gleich seyn der Würkung eines musikalischen Satzes. Zusammengenommen sind aber diese beyden Dinge, wiewohl die Reflexion immer ihre Verschiedenheit in ihrer Vereinigung bemerkt, gleich einem musikalischen Satze, — einem rein musikalischen nämlich, ohne Worte. Ein solches Durchdringen zweyer Dinge in Einem, in welchem selbst die Reflexion nicht mehr die Verschiedenheit entdecken kann, nenne ich ein Potenziren. Der niedrigste Grad der höhern Potenz umfasst daher, oder wenn es Ihnen deutlicher klingt, vereinigt, repräsentirt, sämtliche Grade der niedern Potenz in sich. So z. B. repräsentirt oder vereinigt ein einziger thierischer Organismus die ganze vegetabilische Natur, und umgekehrt: die ganze vegetabilische Natur ist gleich Einem thierischen Organismus — die ganze Natur wieder Einem Bewusstseyn', als der höhern Potenz der Natur — den lezten Ring der potenzirten Kette überlasse ich Ihrem eignen Scharfsinn.““

„Ja; Ja! Das ist gerade so ein Verhältnis wie Kaiser und Reich."

„„Richtig! es liesse sich am heil'gen römischen Reich noch mancher philosophische Satz demostriren — Doch wieder auf die Hauptsache zu kommen; diese Musik, welche sich im Gesange mit den Worten vereinigt, das blose Singen, also im Gegensatz des Sprechens, macht den Gesang zu einer Sprache in einer höhern Potenz als die Sprache des gemeinen Lebens ist, selbst dann, wenn man ihn in anderer Rücksicht kein Kunstwerk nennen könnte.""

Jezt sind Sie da, wo ich Sie erwartete, und Ihre Meynung fallt unter Ihren eignen Gründen. Sie nannten jezt, durch blosse Konsequenz des Gesprachs geleitet, den Gesang eine Sprache in höherer Potenz, vorher aber behaupteten Sie, er sey die Deklamation in-hoherer Potenz. — Der Widerspruch in beyden Behauptungen ist doch wohl nicht zu verkennen?

„„Welcher Widerspruch?""

Sie unterscheiden doch Deklamation und Sprache? Sie haben beydes schon unterschieden, indem Sie vorhin, und zwar sehr richtig, Recitation und Deklamation als ganz verschiedene Dinge betrachteten. Sprache ist nun doch wohl das Allgemeine, welchem nur die Recitation und Deklamation, in Beziehung auf den Gehalt des Gesprochenen, zukommt. Ist nun Gesang, oder vielmehr das Singen, überhaupt die Sprache in einer höhern Potenz, so wird zwar Recitation und Deklamation auf diese potenzirte Sprache angewendet werden können, aber es lässt sich nicht behaupten, dass der Gesang die potenzirte Deklamation selbst sey, und zwar eben so wenig, als dass er ein höherer Grad der Deklamation sey. Beyden Behauptungen liegt ein Misverständniss zum Grunde und folglich — wie sich schon aus der Unwiderlegbarkeit der einen Meynung durch die andere voraus vermuthen liess, sind sie beyde falsch.

„Das ging etwas rasch. Sie behaupten also: jeder Gesang, ohne Unterschied, ob seine Musik dem Inhalte der Worte entspreche oder nicht, sey blos deswegen nicht allein Gesang, sondern auch Kunstwerk, weil er eine potenzirte Sprache ist? Welche Apologie für die unsinnigsten Produkte der Gesangskomposition, und doch folgt die Rechtfertigung solcher Machwerke offenbar aus Ihrer Behauptung."

„„Im Gegentheil. Es folgt vielmehr daraus, dass Gesang als potenzirte Sprache noch gar nicht zu einem Kunstwerke hinlänglich sey, sondern dass allezeit, wie bey der gemeinen Sprache, Deklamation hinzukommen müsse, wenn der Gesang ein Kunstwerk werden soll, und so kommen wir wieder auf den für wahre Musik so verderblichen Satz zurück, dass aller Gesang Deklamation seyn solle, ein Satz, welchem kein Mensch, der für das Schöne nur einigen Sinn hat, beystimmen wird, sobald er ihn sich in seiner Anwendung denkt. Wenn einmal die Halbheit in unsern Künsten durch Theorie unterstüzt werden soll, so will ich doch lieber die Meynung vertheidigen, welche die Singstimme zum Instrument, und die Worte zu ihren Doppelzungensylben, und fa, so, la erniedrigt, — denn hier habe ich doch Musik —; als die Deklamationstheorie unterstützen, welche mir die Musik nimmt und in ihr ätherisches Reich die Deklation sezt, die, an den Widerstand eines irdischen Mediums gewöhnt, sich nicht einmal auf ihre Art hier bewegen kann. — Und doch folgt dieses lezte unwidersprechlich aus Ihrer Behauptung.""

Eben so unwidersprechlich als das, was Ihr Gegner eben heraus demonstrirte. Wenn ich sage, das Singen sey ein Sprechen in höherer Potenz, will ich denn damit behaupten: das Singen selbst sey ein Kunstwerk, und man thue wohl daran, überhaupt alles zu singen, was sich über die Zunge bringen und aussprechen lässt? Und wenn ich von der andern Seite behaupte, Recitation und Deklamation könne jener potenzirten Sprache sowohl als der unpotenzirten zukommen, soll denn deswegen die Deklamation und Recitation auf die höhere Sprache gerade so angewendet werden, wie auf

die niedre? oder werden sie nicht vielmehr in, mit und durch diese Anwendung selbst potenzirt?

„„So bekäm' also die Frage: „wie soll man Deklamation auf den Gesang anwenden," selbst einen ganz andern Sinn; es hiess nämlich so viel, als: was ist potenzirte Deklamation? und nun könnte die Antwort freylich nicht mehr seyn: Gesang im Allgemeinen."“

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Cadences, se rapportant aux six grands concertos pour le Pianoforte, Op. 82. de Mozart, composées et dediées à Mr. M. Clementi, par P. C. Hoffmann. A Offenbach sur M., chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Die Idee, zu Mozarts Klavierkonzerten Kadenzen zu machen, verdient, da es Manchem, besonders manchem Dilettanten, der Mozarts Konzerte spielt, schwer fallen dürfte, sich diese selbst zu setzen, allen Beyfall. Da eines Werkes dieser Art in diesen Blättern noch nie gedacht worden, so sey es erlaubt, etwas über die Kadenzen im Allgemeinen beyzubringen. Dass das Wort Kadenz, hier nicht in der gemeinen Bedeutung genommen werde, erwartet Jedermann. Hier wird unter Kadenz die Art der Phantasie verstanden, die der Spieler, kurz vor dem Schlusse eines Konzerts, da anbringt, wo alle Instrumente mit dem $^6_4$ten Akkorde über der quinta modi aufhören. Diese Phantasie muss eine Folge regelmässig an einander gekettefer, aus dem Stücke, worauf sie sich bezieht, genommener Gedanken, und zunächst so eingerichtet seyn, dass der Zuhörer dadurch in möglichster Kürze eine nochmalige Uebersicht der im Satze weitläuftiger ausgeführten Hauptgedanken erlange. Um diesen Entzweck zu erreichen, so muss der Spieler 1) in der Wahl der Gedanken, die er hier dem Zuhörer noch einmal vortragen will, äusserst behutsam zu Werke gehn, und nicht etwa nach unbedeutenden Figuren der begleitenden Instrumente haschen, um damit nur seine Uebung und seine Fertigkeiten glänzen zu lassen; 2) muss er den Komponisten, in der Modulation und andern geschickten Wendungen, so viel als möglich nachzuahmen suchen — was jedoch mit Freyheit, nicht mit ängstlichem Kopieren geschehen soll, sondern er kann, nach Beschaffenheit der Umstände, den Hauptgedanken sowohl im freyen als strengen Styl bearbeiten; 3) ist es nöthig, dass er den $^6_4$ Akkord nur erst gegen das Ende der Kadenz berühre, um den Zuhörer nicht zu früh glauben zu machen, als wolle er sich zum gänzlichen Schlusse anschicken; denn es ermüdet leicht und stört den aufmerksamen Zuhörer, wenn da, wo sein Ohr nun endlich den Ruhepunkt oder Schluss zu finden hoffte, dieser von dem Spieler noch weiter hinausgerückt wird. Aus eben diesem Grunde dürfen die Trugschlüsse nicht zu häufig vorkommen; denn so gross auch ihre Würkung oft ist, so verlieren sie dieselbe doch, täuschen nicht mehr, wenn sie zu oft täuschen wollen, und erregen wohl gar einigen Verdruss.

Dass es nicht leicht sey, dergleichen Kadenzen zu verfertigen, (weshalb sie auch von manchen Musiklehrern, namentlich von Tosi, ganz verworfen worden sind) ist wahr; aber die Forderungen an den, der sie verfertigt, und besonders an den, der seine Arbeit drucken lässt, bleiben, als in der Sache selbst begründet, unerlässlich. Und das um so viel mehr, da gerade über dies Kapitel der höhern Musiklehre in sattsam bekannten Werken (Sulzers, Türks, u. a.) so viel Treffliches gesagt worden.

Sind nun jene Voraussetzungen gegründet, so ist es auch gegründet, dass diese Kadenzen des Herrn Hoffmann, obschon sie allerdings von Kenntnissen zeugen, dennoch die Erwartung nicht befriedigen. Um Wiederholungen zu vermeiden, sey es verstattet, nur Eine derselben durchzugehen. Sie schliesst sich an

jenes prachtvolle Konzert (C dur) an, das Mozarts Wittwe herausgegeben hat. Den Anfang macht eine gut gewählte Passage der rechten Hand, zu der im 4ten Takte der Bass, mit einem Gedanken aus dem Konzert eintritt. Dieser Gedanke wird hier jedoch nur kurz berührt, denn schon im 6ten Takte macht der Vf. über E einen Trugschluss mit $\frac{6}{5b}$, und fahrt dann sogleich mit einer andern, dem Konzerte entlehnten Stelle in B dur fort, in welcher Tonart er denn auch unausgesezt bis zum 16ten Takte bleibt. Takt 17 macht der Verf. abermals einen Trugschluss über D mit $\frac{6}{5b}$, und fährt dann, wunderbar genug, sogleich in H dur fort. Bey dieser Gelegenheit wird denn auch fis dur, gis mol, e dur, u. s. w. mit berührt. Mit dem 32sten Takte rückt der Verf. von der übermassigen Sechste also fort:



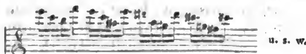
und berührt dann, nachdem er 4 Takte lang in d mol verweilt hat, wieder einen kleinen Zwischensatz aus dem Konzerte. Takt 36 folgt rasch auf d mol wieder es dur; und mit dem 38 und 39 Takte macht Hr. H. Miene nach a mol zu gehn, geht aber doch lieber nach c dur, in welcher Tonart er denn, mit der dritten Seite, wieder einen kleinen Satz aus dem Konzerte anfangt. Nachdem er nun zwey Takte lang in dem Haupttone verweilt hat, fangt er dermassen an zu moduliren, dass man ihm nur mit Anstrengung folgen kann. Beynah' in jedem Takte herrscht hier eine andere Tonart. In der lezten Zeile auf dieser Seite kommt dann der Hauptton wieder einmal zum Vorschein, und nun sollte man doch wohl glauben, dass des Modulirens ein Ende gemacht wäre: aber der Verf. hebt abermals damit an, und regalirt den Spieler und Zuhörer mit Stellen dieser Art:



Kurz vor dem Schlusstriller, nimmt Hr. H. abermals eine Figur des Konzerts auf, die er aber, statt sie so zu enden, wie Mozart, also verlängert:



Wollte der Verf. hier durchaus noch einige Takte einschieben, so brauchte er ja nur mit jener Figur des Konzerts, da sie hoch genug anfangt, durch 2 oder 3 Oktaven fortzuschreiten; er wäre dann sicher eben so gut, und noch besser zum Triller gekommen, oder wenn denn einmal so hätte modulirt werden sollen, warum geschah es denn nicht auf diese Weise:



Freylich siehet diese Fortschreitung nicht so erfinderisch aus, als jene, aber dafür ist sie auch reiner und richtiger. Als Seltenheit verdient hier noch angemerkt zu werden, dass in der 4 Folio Seiten langen Kadenz, auch nicht ein einzigesmal eine Modulation in der Dominante vorkommt. Ueberallhin wird man geführt; nur nicht auf den natürlichsten Weg.

Hr. André hat, als Verleger — seinen bekannten Kenntnissen nach, muss man glauben, nicht als Musiker — diese Kadenzen, als **ganz in Mozarts Geist geschrieben**, angekündigt. Da nun doch wohl zuzugestehen ist, dass Niemand besser in Moz. Geist spielte und schrieb, als — Mozart: so muss Rec., der diesen Meister oft Konzerte seiner Komposition vortragen hörte, noch hinzusetzen, dass diese

Kadenzen den seinigen keinesweges ähnlich sehen. Moz. phantasirte in seinen Kadenzen frey, aber nie unnatürlich; ingeniös, aber nie bizarr.

Korrespondenz.

Zustand der Musik in Oldenburg.

(Mit Rücksicht auf einen Aufsatz über denselben Gegenstand im Juliusstück des Modejournals. Aus dem Briefe eines Reisenden.)

— — Es traf sich recht gut, dass ich gerade an einem Konzerttage — wenn ich nicht sehr irre, war's die Mittwoche — nach Oldenburg kam. Ich liess mich sogleich aus dem Herzoglich-privilegirten Gasthofe (schon die Physionomie des Schildes verräth das nicht Unangenehme, dass der Wirth zugleich Buchdrucker ist!) nach dem Konzertsaal führen; ging aber eben nicht mit grossen Erwartungen dahin. Dieser Saal, welcher, bey einer schönen verhältnismässigen Höhe, ohngefähr 30 Schritte lang und 20 Schritte breit seyn mag, ist einfach und geschmackvoll dekorirt. Im Hintergrunde steht, etwas erhöht, das kleine Orchester, vorne mit einer niedrigen Barriere zugezogen; das Ganze giebt einen gefälligen Anblick und überrascht um so mehr, als selbst in manchen grossen Konzertsälen nicht immer auch für das Auge auf eine anständige Weise gesorgt ist. Das Auditorium, auf welches ich nachher wieder zurückkomme, war diesen Abend — und so soll es fast immer seyn — ziemlich zahlreich. Das Orchester, das ein ehemaliges Mitglied des schon vor der Revolution eingegangenen Concert spirituel in Paris, Herr Konzertm. Bertheaume dirigirt, bestand, mit Einschluss desselben, aus fünf Herzoglichen Kammermusicis, sieben Hautboisten der Stadtgarnison und übrigens aus Hoflakayen, zusammen, wenn ich mich nicht verzählt habe, aus 23 Personen. Bey dieser geringen Anzahl von Leuten konnte es nicht fehlen, dass die Stimmen nicht nur überhaupt etwas schwach, sondern auch nicht durchaus im gehörigen Verhältnis besezt waren, welches Leztere hauptsächlich von den Saiteninstrumenten gilt. Hierzu kam aber noch, dass die Hautboisten und Clarinettisten, welche, wie ich öfters bemerkt habe, fast aller Orten etwas zu wünschen übrig lassen, mit unter auch die Waldhornisten, die hier doch besser als jene waren, ihr Instrument nicht genug zu mässigen verstanden, und schon in den Sinfonien und Tutti's der Konzerte, wie viel mehr noch in Begleitung der Prinzipalstimme, allzu grell hervorschrieen. Unter solchen Umständen könnte nun freylich wohl die üble Würkung, die dieses macht, dadurch — wenigstens in etwas gemildert werden, wenn die Bläser, etwa an nicht durchgebrochenen Pulten, ganz hinten im Orchester sässen, während die Saiteninstrumentalisten, wie gewöhnlich stehend, sich durchbrochener Pulte bedienten: doch so gar strenge darf man es, ohne höchst unbillig zu seyn, mit einer Anstalt nicht nehmen, welcher der Entrepreneur selbst, Herr Regierungs-Assessor Kordes, viel zu bescheiden, den Namen eines Liebhaberkonzerts beygelegt hat, obgleich ausser ihm, der bisweilen das Fortepiano spielt, sonst kein Liebhaber Antheil an diesen Konzerten nimmt, deren Anzahl sich jeden Winter auf 16 bis 18 beläuft, diejenigen ungerechnet, die von durchreisenden Virtuosen besonders veranstaltet werden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Nachrichten.

Paris, den 4ten November. Herr Wölfl wird nun in unsern musikalischen Zirkeln bekannter und als ein deutsches Wunder angestaunt. Das Journal de Paris vom 5 Brum. nennet ihn l'un des hommes les plus étonnans de l'Europe sur le Piano etc. Er cursirt hier überall unter dem Namen Wolf, und seine lustige Protestation, er sey nur ein Wölfchen (niederd.

Wölfel) ist nicht angenommen worden. Seine Ballade, die Geister des See's, findet mit einer guten Uebersetzung des Textes der Fräulein *Imhoff*, vielen Beyfall, wie auch seine Instrumentalmusik. Verschiedne Anekdoten, die man sich hier von ihm erzählt und die zugleich Beweise seines Witzes sind, sind ihm bey unserm Publikum gewiss nicht wenig vortheilhaft. Ich erzähle Ihnen eine, die ich verbürgen kann, und die Ihnen vielleicht nicht bekannt ist. Bey seiner Durchreise durch Mainz gab er daselbst Konzert. Er beschloss mit einer freyen Phantasie für das Fortepiano allein. Mitten in dieser hört er, wie der leidige Zapfenstreich, von einer feinen Zahl Trommeln geschlagen, sich nahet und unter den Fenstern des Saales hinziehen will. Er hätte nothwendig aufhören, den Larmen vorübergehen lassen und dann fortfahren müssen; aber er zog sich gewandter aus der Sache, behielt die Hauptideen seiner Phantasie bey, bildete sie in einen Marsch um, variirte diesen nach dem Takt der Trommeln, so lange diese zu hören waren, und führte jene Hauptgedanken dann weiter und freyer aus. — Die deutsche Oper in Paris ist wirklich nunmehr auf's Reine; den 20sten dieses soll sie mit Mozarts Entführung eröffnet werden.

Berlin, den 24sten Nov. Herr Kapellm. Reichardt wird in diesen Tagen hier erwartet, zunächst, um das, was er zur Einweihung des neuen Theaters gearbeitet hat, auszuführen. Es ist schon gemeldet, dass das Theater mit einem neuen Kotzebueschen Schauspiel, in welchem vornehmlich das Theater selbst, mehrere seiner vorzüglichsten Dekorationen, die Vorzüge der Maschinerie u. dergl. gezeigt werden sollen, eröffnet wird. Zu noch einem neuen heroischen Drama aus den Zeiten der Kreuzzüge von Kotzebue, hat Hr. R. eine grosse Overture, Märsche und Chöre geschrieben. Die Aufführung jenes Schauspiels wechselt mit der Aufführung der, ebenfalls von Kotzebue und Reichardt verfassten Oper, das Zauberschloss. Mit nicht geringer Erwartung siehet jeder Kenner und Liebhaber auch dem von Herrn R. für Herrn Iffland geschriebenen Melodrama, Herkules Tod, mit Chören, nach Sophokles, entgegen. Es ist dies Stück durch Benda's Pygmalion, oder vielmehr durch Ifflands Spiel in demselben, veranlasst worden. In den Chören hat man besonders viel von Sophokles benutzt. Es ist auf alle Fälle eine merkwürdige Erscheinung, wenn man sie auch nur als einen vielleicht an Folgen reichen Versuch — in seiner Art, etwa wie die Aufführung der Terenzischen Brüder und des Nathans in Weimar, ansiehet.

Wien. Der Instrumentenmacher, Herr Matthias Müller, hat ein vortreffliches neues musik. Instrument, eine Art Doppelklavier, erfunden. Es ist, da er vom Kaiser um ein Privilegium, dasselbe allein zu verfertigen, ansuchte, genau geprüft und befunden worden, dass es, wie der darüber erstattete Bericht lautet, „einzig in seiner Art, wegen der äussern und innern Struktur und der Reinheit dez Tons," sey. Soviel davon vorläufig.

Dresden, den 20sten Nov. Endlich sind die beyden sehnlich erwarteten Opernsängerinnen für die italienische Bühne, Mdme Andreozzi, als Prima, und Mdme Punietti, als Seconda Donna, angekommen. Die leztre trat zuerst als Carolina in Matrimonio segreto auf. Sie hatte um die Erlaubniss gebeten, in ihrer ersten Darstellung die Hauptrolle übernehmen zu dürfen, künftig aber wolle sie sich gern den zweyten Rollen unterziehn. Dies war ihr zugestanden worden. Ihre Figur ist gross und ziemlich regelmässig, ihre Aktion nicht gut, meist gewaltsam, steif; die häufigen Porte-bras verrathen gar sehr ihre ehemalige Bestimmung. (Sie ist Tänzerin gewesen.) Ihre Stimme hat wenig sogenanntes Metall, ist aber doch ziemlich angenehm und nicht ohne Biegsamkeit. In der Höhe, d. h. über dem zweygestrichnen g, ist ihr Organ kreischend und etwas unrein. Viel Musik scheint sie nicht zu haben, wenigstens dehnt sie das Privilegium der durchgehenden

Noten in ihren Kadenzen und Koloraturen viel zu weit aus. Als zweyte Donna aber, wo sie die vorgeschriebenen Noten weder transponiren noch verzieren darf, und höchstselten höher als das zweygestrichne g singen muss, wird sie recht wohl zu brauchen seyn. Mad. Andreozzi ist eine schöne Figur, und (für eine Italienerin eine Seltenheit) ganz blond, muss in ihrer Jugend ein ziemlich reizendes Profil gehabt haben, und ist eine sehr gute Aktrize. Ihre Stimme (die sie eigentlich fast ganz verlohren hat) kann in frühern Jahren, bey ihrer vorzüglichen Flexibilität und erträglichen Tiefe, sehr gut gewesen seyn: jezt ist sie aber, der Jahre wegen, höchst schwankend und nichts weniger, als angenehm. Ihre Verzierungen sind ziemlich geschmackvoll und meist kühn, misrathen aber auch meist. Dass sie keine eigentlichen musikal. Kenntnisse besitze, davon legte sie unter andern in ihrer dritten Darstellung einen gar zu auffallenden Beweis ab, der nur zu weitläuftig zu beschreiben wäre. Sie soll uns die, als Sängerin, so vortreffliche Capelletti ersetzen! — Heute gab die Kapelle ein Concert spirituel zu Ehren des verstorbnen Naumanns. Die Kantate, die aufgeführt wurde, die aus Kompositionen von ihm (aber nicht gerade aus solchen, die unter seine gehaltvollsten gehören) zusammengesezt war, und die den grössten Theil des Konzerts füllete, war mit einem Text vom Herrn Präpositus und Prediger Tode versehen. Dieser hatte zunächst keine Beziehung auf N.s Todtenfeyer und war etwas wasserreich. Hierauf folgte Naumanns schöneres Chor aus dem Oratorium: I Pellegrini; vorher aber ein Stück, vom Hrn. Kapellm. Schuster komponirt, und auf diese Feyerlichkeit sich beziehend, weswegen ich den Text folgen lasse. In der Mitte des Orchesters war ein Opferaltar, auf dessen Postamente N.'s Name transparent, und oben darauf eine mit schwarzem Flor verhüllte Lyra zu sehen.

Dies ist der Text zu jener Schusterschen Komposition:

Heil Dir, Verewigter! Einst schwang bey solchen Tönen
Mit Dir die Seele sich empor.
Dir gab die Harmonie den Kranz im Reich des Schönen,
Dich ehrt das Herz, Dir dankt das Ohr.
Der Töne zart Gebild empfängt ein höh'res Leben,
Wenn heil'ge Flammen es durchwehn.
Im Aether wird Dein Bau gleich einem Tempel schweben,
Die Zeit wird seinen Glanz erhöhn.
Dies lindre unsern Schmerz, wenn in der Andacht Chören
Wir Deine Töne — Freund! — mit stillem Kummer hören.
Im Nachhall Deiner Lieder
Steigst Du zu uns hernieder.

Chor.

Im Nachhall Deiner Lieder
Steigst Du zu uns hernieder.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. №. IV. 1801.

An Herrn C. F. A. Kellermann in Nordhausen.

Der entsetzliche Feuerlärm, den Ew. Wohlg. No. 46. dies. mus. Zeitung über mich, und meine Xänorphica mit den tiefsten Tonen des Serpent, und einem ganz desperaten Crescendo in die Welt hineingeblasen haben — hat mich recht erschreckt. Mein Gott! Herr K., Sie hätten doch bedenken sollen, dass ich zwar von der hiesigen Sternwarte nach dem Saturn, aber nicht so bequem nach Nordhausen hinsehen, und daher unmöglich wissen, noch viel weniger hören konnte, dass Ihr Bogenklavier keinen so guten Triller, wie die Leyer, und fast gar keine Geschwindigkeit zulasse. Im Anfang Ihrer Abhandlung schien es mir, dass Sie gleichwohl nicht nöthig gehabt hätten, mir zum Morgengruss unserer Bekanntschaft, das erste Kompliment mit einer Keule hinter die Ohren zu machen; — so wie mich dünkte, dass Sie deswegen, weil der Fuss des Spielenden bey Ihrem Instrumente einen rechten Winkel zu machen hat, die Rollen, und Räder minder schnurren, und der Rahmen mehr im Gleichgewichte hänget, als anderswo — nicht durchaus 24-pfünder von den Bastionen hätten abfeuern, und keine Sturmglocke läuten sollen. Indessen war meine Meynung nur Irrthum des ersten Augenblicks. Jeder Vogel singt seine Weise; legen Ew. W. daher mittlerweile die Hellebarthe, und den Morgenstern gefälligst aus der Hand, und erlauben, dass ich zu jeweiligem Nutzen und Frommen, nach dem Erforderniss Ihrer Melodey, den dazu gehörigen Grundbass anstimmen darf.

1stens. Dass die Wandelbarkeit des Haarrahmens nach der Bauart Ihres Instruments seine volle Richtigkeit hat, wird durch das Schwanken desselben S. 759 hinlänglich bewiesen.

2tens. Dass bey schlaff gespannten Haaren die Tasten wirklich tief fallen, und schweben, bestätigt sich durch den von Ihnen S. 762 erklärten, rückwärts angebrachten Anschlag. Durch diesen Anschlag können nun freylich die Tasten weder tief fallen, noch schweben, aber es gehet auch dadurch das Schwellen der Töne mehr als zum 3ten Theil verlohren.

3tens. Ew. W. S. 759. — gemachte Erfahrung, dass der Haarrahmen elastisch seyn müsse, heisset nur mit andern Worten: die von mir für nothwendig erklärte Elastizität des Geigenbogens anerkennen.

4tens. Was die willkührliche Bewegung des Haarrahmens betrift, so belieben Sie zu begreifen: a) dass zu einer Reihe geschwinder Noten, die mit Stärke angegeben werden sollen, — ein mit Schnelligkeit geführter Bogenzug unentbehrlich wird. b) Dass zum Schwellen und Vermindern eines ausgehaltenen Tones die Eile des Bogens mit seiner zunehmenden Stärke im genauesten Verhältniss stehen müsse. — Bey einem liegenbleibenden Bass des Bogenklaviers muss die rechte Hand die Noten der Melodie — stossen, schleifen, synkopiren, oder in der gleichzeitigen Anordnung des Akkordes alle Gattungen mit einem Male ausführen können. — Eben so im umgekehrten Falle mit dem Basse gegen die Oberstimme. Ueber dieses darf auch in besondern melodischen Figuren, bey zweymaligem Bogenzuge, während der Zeit eines Pulsschlages, der Rahmen weder hüpfen — noch bey dem Schwellen und Vermindern haltender Akkorde stocken; wenn auch gleich alle Finger die Verdopplung der Töne übernehmen, und die Dauer desselben sich wenigstens bis zu 8 Pulsschägen ausdehnet. Die S. 760 hierüber den Füssen zur Last gelegte Ungewandtheit kann nur als Ausnahme für einzelne Individuen, aber nie als Regel für das Instrument gelten. Die besondere Eigenschaft, des an Ew. W. Instruments befindlichen Bogenrahmens, welcher zur Melodie der rechten Hand nur eine ähnliche Bassbegleitung — d. h. ein syllabische Begleitung, zulässt; ersparet mir alle nähere Erklärung über den Mangel der willkührlichen Bewegung dieses Rahmens. Ferner: dass eine reine, hinlänglich gespannte Saite, nicht allein, wie Sie sehr irrig glauben, nur nach gewissen Richtungen tönt, sondern nach allen Seiten in Bewegung gesezt werden kann, wird durch das Klavichord, Pianoforte, Zimbal, den Pantalon, die Harfe, Orphika, Guitarre, Mandolin, und durch alle möglicher Bogeninstrumente hinlänglich bewiesen — so wie sich ebenfalls hieraus ergiebt, dass Sie ganz entsetzlich neben vorbey ins Blaue geschossen haben.

Mit dem Anstrichspunkte der Saiten, befinden Sie sich mit der Berechnung des angegebenen Winkels nicht minder in der Klemme. Auf der Geige, Bratsche, dem Bassetchen und Kontrabass beweiset der auf den Saiten befindliche Kolophonium, dass die Abweichung des Anstriches einen halben Zoll über und unter dem Erschütterungspunkt wirklich geschiehet, welches zusammen einen ganzen Zoll beträgt. Hierbey ist nicht nur allein von keinem Nachtheil für den Ton die Rede, sondern Künstler wissen sogar eine noch weit grössere Abweichung sehr zu Gunsten ihres Instrumentes zu benutzen. Erlauben Ew. W. die Entwickelung der noch übrigen Widersprüche Ihrer Abhandlung mir ersparen zu dürfen; dafür noch einige Worte über die in derselben S. 764. befindliche prophetische Darstellung meines Instrumentes. — So wie sich Ew. W. die Sache gedacht haben, nämlich, dass die Bogen in einer dem Resonanzboden parallelen Richtung die Saiten anstreichen, ist die Verfertigung des Instrumentes nicht denkbar. Die sämmtlichen Bogen würden übereinander stehen müssen, und daher weit über die Harfe hinaus laufen; in der Lage neben einander würden sich aber die Bogen von den Saiten entfernen. Ich halte Sie für einsichtsvoll genug, das zu errathen, was hieraus entstehen könnte. Um hierbey der von Ew. W. weiterhin zwischen die Wolken gerathenen Phantasie auf die wahre Spur zu helfen, lesen Sie nachträglich folgendes:

1stens Das Bogenquadrat meiner Xänorphica ruhet auf 4 Wagebalken, und gewähret eine 20 Zoll lange Bewegung. Der wirksame Bogenstrich beträgt 16½ Zoll, und weichet im Ganzen nicht mehr als ½ Zoll von der geraden Linie ab: nämlich ¼ Zoll über dem Anstrichspunkt, und ¼ Zoll darunter. Wenn man, wie bey der Geige und dem Violoncell, auf- und abwärts einen halben Zoll Abweichung von dem Anstrichspunkte gestatten und das Bogenquadrat um 2 Zoll verlängern will, so wird der Anstrich des Bogens 21 Zoll lang. 2tens. Bey dem wirklich reizenden Ansehen einer freystehenden Harfe, hängen die Saiten der Xänorphica nicht, wie Sie gefälligst glaubten, unten an dem Resonanzboden, sondern am Querbalken, welcher bey Ihrem Instrumente den Stimmstock ausmachet. 3tens. Werden die Saiten nicht in einer, dem Resonanzboden parallelen, sondern, wie Sie es verlangen, vertikalen Richtung — d. h. dem Resonanzboden entgegen, und zurück angestrichen. 4tens. Befindet sich am ganzen Instrument, mit Einschluss aller Hebel, keine Rolle, kein Röllchen, kein Rad, kein Rädchen; durch 4 Stiffte, und 6 Spitzschrauben ist die Bewegung des Bogenquadrats, der Wagebalken, und des Fusstrittes hervorgebracht. Dass am ganzen Instrumente nichts Schwanken, Schnurren, oder Rauschen darf, wird als unerlässlich vorausgesezt. Was die Tonstücke, und den Vortrag betrift, so verstehet sich ohne weiteres, dass Eines wie das Andere nach der Natur des Instrumentes, und dem Erfordernis ungedämpfter Saiten eingerichtet werden müsse.

Hiermit hab' ich die Ehre, Ew. W. mich bestens zu empfehlen, und nur die kleine Erinnerung noch beyzufügen: dass Sie in Ihrer Krambude, bey dem Ausruf Ihres Verlages von gehobelten Rinnen, Schrauben, Kork, Handgriffen, gefütterten Gabeln, Drath, Schraubenmuttern, Stifften, Rädern, Rollen, u. dgl. m. — die Backen ja nicht so voll nehmen möchten, und die Vorübergehenden, die Ihres Trödels nicht bedürfen, ruhig ihre Strasse wandeln lassen: am allerwenigsten aber sich mit dem Richteramte in einer Sache zu befassen, deren Eigenheiten, und Bestimmung Ihnen zu fremd ist, als dass Sie dieselbe nicht mit der Physiognomie des Mannes im Monde verwechseln sollten. Wer am Bogenklavier das Schwanken des Haarrahmens nicht zu heben verstehet, den tiefen Tastenfall durch einen Anschlag verhindern will; — den Bogenzug nur 12 Zoll geben kann, und zu einem vollkommenen Triller keine bessere Mechanik, als die der Leyer vorzuschlagen weiss, dem mag die gute Mutter Natur wohl andere Talente verliehen haben; aber als Verbesserer des obengenannten Instrumentes hat sie ihn weit unbarmherziger behandelt, als Ew. Wohlg. vermuthen.

Wien, im Oktober 1801.

Rölllig.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pleyel, J., 3 Duos pour deux Flûtes Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Backofen, H., 12 Walzes pour le Pianof. 12 Gr.

Lodi, Variations pour le Pianof. Op. 11. 8 Gr.

Walther, F., Air favorit varié pour le Pianoforte. 8 Gr.

Wolf, L., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Decemb. N°. 11. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Der blosse Gang der Untersuchung hätte uns also auf den zweyten Theil der Preisfrage geleitet, nämlich: wie man die Deklamation auf den Gesang anwenden solle, ohne der Melodie zu schaden. Diese clausula salutaris für die Melodie steht offenbar nicht müssig, wenigstens finde ich darin die Forderungen angedeutet, welche Sie beyderseits und von verschiedenen Seiten an die Gesangskomposition so eben machten, und in so fern wäre die Antwort auf diese Frage zugleich der Probirstein, ob die ganze Beantwortung überhaupt passend ausgefallen, oder ob sie einseitig und folglich mangelhaft sey.

„Was die Gewalt der Interpretation doch vermag!“

Sie kann nie zu viel thun. Warum soll beym Aufstellen einer Preisfrage nicht dieselbe Genialität statt finden können, welche den Physiker oft bey einer Beobachtung oder bey einem Versuche leitet? und genau betrachtet — was ist ein Experiment und eine Beobachtung anders, als eine Preisfrage an die Natur, für deren Beantwortung ihr der Physiker den Preis des Strebens nach der Intelligenz zugesteht? und von andrer Seite, was ist die Preisfrage, als ein Versuch mit den Erkenntniskräften der Intelligenz? Sobald Sie nun bey Versuchen Genialität zulassen, so muss sie auch bey Preisfragen statt finden.“

„Wenn auch der Frager vielleicht kein Wort von dem, ihm beygelegten Sinne wusste?“

Wollen Sie denn die Genialität imputiren? Eine wahrhaft genialische Handlung, sie mag sich zeigen in Weissagung, oder Gesetzgebung, oder worin sie will, fasst allezeit eine Unendlichkeit in sich, welche freylich nicht, wie die präformirten Keime, in ihr eingeschachtelt liegt, und durch Interpretation herausgeklaubt wird, sondern eben wegen ihrer Unendlichkeit sich selbst immer neu erzeugt und durch Interpretation nie erschöpft wird. — Das Genie ist das Organisirende in der Intelligenz, in dessen Produkten, wie in den Organismen der Natur, der Anfang zu einer Descendenz ohne Ende liegt. —

„Wir kommen von unserm Gegenstande ab. Mir scheint der Zusatz: ohne der Melodie Eintrag zu thun, nichts als ein Vorbehalt, wodurch man die Forderungen des Kritikers befriedigen, und zugleich mit dem Publikum sich abfinden möchte. Die Kunst, besonders die Oper, soll eine Mahlzeit werden, bey der jeder für baare Bezahlung etwas für seinen Gaum finden soll.“

Sie behaupten also, dass der Gesang nicht deklamatorisch — d. h. nach der gegebenen Erklärung, nicht der Empfindung, welche in den gesungenen Worten liegt, angemessen — seyn könne, ohne dadurch unmelodisch zu werden? Hier möchte wohl jedes Beyspiel einer guten Gesangskomposition gegen Sie zeugen.

„Das behaupte ich nicht. Ich sage nur so viel, dass die Melodie eine niedre Eigenschaft des Gesanges ist, welche nicht in Anschlag kommen soll, sobald man von einem ausdrucks-

vollen Gesange spricht. Dieser erfüllt seine Sphäre, in welcher er würken soll, und soll nicht den Reiz des Angenehmen aus einer niedern Sphäre entlehnen. Wer allen Partheyen gefallen will, genügt keiner."

„„Das ist eben der Grundirrthum, welchen ich bestreite, dass Melodie nur etwas Niederes sey. Dieser Unterschied eines Höhern und Niedern ist um kein Haar besser, als der Unterschied zwischen höhern und niedern Seelenvermögen, deren Verfassung jezt, Gott sey Dank, republikanisch geworden ist. Melodie ist der Musik, folglich auch dem Gesange so nothwendig, als Harmonie, denn das Wesen der Musik besteht in der vollendetsten Vereinigung beyder.""

Wenn ich Sie recht verstehe, so beruht Ihr Misverständnis immer noch auf dem vorigen Irrthum, dass im ausdrucksvollen Gesange die Deklamation der Sprache in den Gesang aufgenommen werden solle, und auf dem andern, dass alles, was sich deklamiren lasst, auch sich müsse singen lassen. Denn was Sie über den Werth oder Unwerth der Melodie sagen, lauft offenbar auf einen dieser Irrthümer hinaus. Jene Bestimmung unsrer Aufgabe, Deklamation mit Gesang zu verbinden, ohne der Melodie zu schaden, verlangt vom Gesangskomponisten, dass er beyden Forderungen Gnüge leisten solle, welche Sie so eben an den Gesang, jeder nach seiner eignen Ansicht der Sache, machten. Es ist also doch wohl nicht auf den Beyfall der verschiedenen Klassen der Zuhörer, sondern auf die Befriedigung der Forderungen der Kritik angesehen.

„Wir wollen darüber nicht streiten, es öffnen sich ohnedies immer mehr Aussichten zu neuen Untersuchungen. Die Deklamation im Gesange soll also eine ganz andre seyn, als die, welche der sprechende Deklamator, z. B. der Schauspieler, zu beobachten hat? Woher nimmt aber der redende Deklamator die Bestimmungen seiner Deklamation? doch offenbar von dem Sinne der Worte, welche er zu deklamiren hat! und woher nimmt der singende Deklamator die seinigen? ebenfalls daher, aus den Worten seines Gedichts. Kann nun dasselbe Gedicht, nachdem es gesprochen oder gesungen werden soll, verschiedene Bestimmungen in Ansehung seiner Deklamation enthalten, und wenn dieses, der Thorie wegen, nun einmal seyn soll, worinn kann die Verschiedenheit dieser Bestimmungen bestehen als — im Grade, und so kämen wir denn wieder auf die verschriene Gradtheorie zurück!"

Wenn uns nicht vielmehr das, was Sie so eben von den Bestimmungen der Deklamation durch das Gedicht sagten, auf einen ganz andern Weg leitete. Wozu wird denn der Deklamator durch den Inhalt seines Gedichtes bestimmt?

„Eine sonderbare Frage! — zum Deklamiren!"

So! und deklamiren heisst wieder die Worte den Bestimmungen ihres Inhaltes gemäss aussprechen.

„Nun so verstehe ich die ganze Frage nicht."

Und doch enthält sie nichts, als die Wiederholung Ihrer eignen Worte. Der Inhalt der Worte — so erklär' ich mir Ihre vorige Rede — bestimmt den Deklamator in gewissen bestimmten Tönen sie auszusprechen. Woher nimmt er nun aber diese Töne, oder vielmehr, woher weis er von ihrer Bestimmtheit und Fähigkeit, einer Empfindung zum Ausdruck zu dienen?

„Das lässt sich weiter nicht erklären; es ist die Stimme der Natur, die jeder Mensch, und nicht nur der Mensch, sondern jedes lebende Wesen versteht, und durch welche alle lebende Wesen sich ihre Empfindungen ohne die konventionellen Begriffszeichen der Worte mittheilen. Diese Töne der Natur verbindet der Deklamator mit seinen Worten, und ist der Würkung dieser Sprache der Natur so gewiss, als der Löwe, wenn er durch sein Brüllen Furcht erregen, oder der Hund, wenn er durch sein Winseln zum Mitleid bewegen will."

Ich bin ganz Ihrer Meynung. Denn dass der Deklamator, welcher neben dieser unmittelbaren Anrede an das Gefühl noch mittelbar durch den Verstand zu demselben spricht,

nicht die Töne der reinen Natursprache z. B. des Löwen oder des Hundes mit seinen Worten verbinden dürfe, sondern sie ungefähr in dem Verhältnis modificiren müsse, wie etwa der Schauspieler die Gesten der Pantomimen modificirt, versteht sich wohl von selbst. Schon, dass er überhaupt durch sein Sprechen sich als Vernunftwesen ankündigt, fordert diese Modifikation, und der Grad, in welchem seine Rede den Verstand in Anspruch nimmt, mässigt auf der andern Seite den Grad des Ausdrucks für die Empfindung. Daher ist es natürlich, dass eine Rede, welche blos an den Verstand gerichtet ist, deklamirt werden kann. Wenn aber einmal deklamirt wird, so sind diese Töne, weil sie Natursprache sind, blos von der Empfindung in den Worten abhängig, und leiden, der Natur der Deklamation nach, nur eine einzige Bestimmung, nämlich in Ansehung der Zeitfolge, wo sie vom Rhythmus der gesprochenen Worte bestimmt werden. Ganz anders aber verhält es sich beym Gesang. Die Töne des Singenden sind nicht allein von aussen bestimmt durch den Rhythmus des Gedichts und durch die Empfindung darin, sondern sie haben noch ein eignes inneres Verhältnis unter sich selbst: das von Rhythmus und Empfindung ganz unabhängige Verhältnis der Harmonie. So wie die Töne des Deklamators nicht reine Naturtöne sind, sondern durch den Begrif, welcher in ihnen ausgesprochen wird, und durch den Rhythmus, in welchem dieses Aussprechen geschieht, bestimmt werden; so tritt bey dem Gesange noch die Bestimmung der Harmonie hinzu. Dort war der Ausdruck der Empfindung durch die Regeln des Rhythmus bestimmt; hier noch durch die Gesetze der Harmonie, welche sich wieder mit dem Rhythmus, oder vielmehr mit dem Metrum zusammen, zur Melodie verbinden. Sie werden also zugeben, dass jeder, auch der ausdruckvollste Gesang melodisch seyn muss, weil überhaupt in der Melodie das Wesen alles Gesanges besteht.

„„Dagegen hätte ich nun noch mancherley. Sie behaupten so geradezu: in den Tönen des Deklamators sey kein harmonisches, sondern nur ein rhythmisches Verhältnis. Haben wir denn nicht ausführliche Deklamationsskalen? lehren nicht unsre Deklamatoren z. B. bey Parenthesen, auf derselben Stufe dieser Skale auszuhalten? und geben sie nicht Anweisung, wo und wenn man den Ton steigen oder fallen lassen soll? Hier ist Verhältniss der Töne, folglich auch Verhältniss der Harmonie, denn beyde Ausdrücke sind gleichbedeutend.““

Nicht so ganz; man kann Höhe und Tiefe unterscheiden, ohne deswegen auf Harmonie Rücksicht zu nehmen. Wenn ein Wagen auf der Strasse fährt, so können Sie aus der Höhe oder Tiefe des Geräusches vermuthen, ob er gross oder klein ist, aber Sie machen hier keine Beziehung auf Harmonie. Versuchen Sie es, lassen Sie die reinsten und angenehmsten Stimmen einen Satz zusammen sprechen, und sobald sie nicht unvermerkt ihre Sprache in Gesang umwandeln, so werden Sie deutlich bemerken, dass im Sprechen keine Harmonie sey, und dass die besten Stimmen, wenn sie zusammen sprechen, ein Geräusch, aber keine Harmonie bilden. Vielleicht haben Sie dieses auch schon öfters auf Theatern zu bemerken Gelegenheit gehabt.

„„Die Bemerkung ist richtig; doch könnte diese Erscheinung andre Ursachen haben. Sie haben gewiss auch Menschen sprechen gehört, deren vorzügliches Organ sie nicht besser bezeichnen zu können glaubten, als durch den Ausdruck: ihre Stimme sey Gesang. Wäre nun im Sprechen nicht Harmonie, wie könnte man die Stimme des Sprechenden mit dem Gesang vergleichen?““

Lassen Sie mich die Frage zurückgeben. Haben Sie nie den Sprachton eines Menschen mit dem Ausdruck getadelt: seine Sprache sey singend? Beyde Urtheile bezeichnen etwas ganz Verschiedenes. Wenn wir sagen: die Stimme ist Gesang, so bezeichnen wir damit die Reinheit des Sprachtons, welcher ohne Schwanken, und ohne das, von der zu starken

Friktion der Sprachorgane herrührende Schnarren, welches gewöhnlich den Sprachton begleitet, hervorkommt und also die Reinheit, Bestimmtheit und Annehmlichkeit des Gesangtons hat, und in die Sprache des gewöhnlichen Lebens überträgt. Die Sprache ist hingegen singend, wenn der Ton des Sprechenden sich auf eine nur dem Gesang eigne, d. i. harmonische Art verändert. Jedermann halt dieses für einen Fehler; so wenig lässt sich also Gradweise vom Sprechen zum Singen kommen, und so scharf trennt die Harmonie die Sprache und Deklamation vom Gesange. Die Empfindung kann dieselbe seyn, welche der Deklamator und welche der Sänger vortragt, aber ganz anders ist ihr Ausdruck in der Deklamation und wiederum ganz anders im Gesange.

„Ich fürchte nur, dass diese künstlichen Theorien uns auf das dürre Land der Spekulation bringen, aus welchem die Blüthe der Kunst, die Frucht der Anwendung, nie hervorgehen wird. Es ist wahr, wir haben den Schein, als näherten wir uns Einem Ziele. Bekannte Gestalten treten, wie in ungewöhnlicher Tracht, vor uns auf, und stellen sich an Orte, wo wir sie zu sehn nicht erwarten. So täuscht uns unser Gefühl, indem es sich an dem sonderbaren Wechsel dieser Erscheinungen ergözt und durch ihr regelmässiges Hervortreten aus den Tiefen der Spekulation, auf den magischen Ruf der Consequenz geblendet, sich der Hofnung eines endlichen und neuen Aufschlusses überlässt. Wir befragen Schatten um die Wirklichkeit und die metaphysischen Gespenster der Philosophie antworten uns, wie die hyperphysischen der Fabel, nur in besinnungraubenden und herzbethörenden Räthseln."

„„Wenn Sie von der ci-devant Metaphysik sprechen, so haben Sie vollkommen Recht. Diese schuf Gespenster und bewies dann, dass sie sie nicht geschaffen hätte. Dass aber unsre gegenwärtige Philosophie gerade die entgegengesezte Tendenz habe, nämlich jenes Originalgespenst der Metaphysik zu vernichten, kann Ihnen nicht unbekannt seyn, wenn Ihnen die philosophische Literatur unsres Zeitalters nicht fremd ist.""

„Ich kenne diese Tendenz, sich zum Gespenst zu machen, um nicht daran zu glauben. — Sind wir denn aber aus dem Labyrinth, wenn der Minotaurus erlegt ist? und wer reicht uns in dem neuen Irrgebäude den leitenden Faden? Der Besieger des Ungeheuers hat seine Selbstständigkeit gerettet, es ist alles durch sich und alles für sich: aber er stirbt den geistigen Hungerstod und verschmachtet in der Fülle der Wahrheit, wie jener König, dem alles unter den Händen zu Gold ward, in der Fülle seines Reichthums."

Fürchten Sie dieses nicht. Woher nahm Theseus seinen Faden? Die Kunst webte ihn, und die Liebe gab ihn. Von diesen Göttinnen geleitet wandelt der Wahrheitsforscher so sicher durch die Irrgänge der Spekulation, als der griechische Held durch das Labyrinth — Zu was aber jezt diese Untersuchung? Wir sprachen ja doch, soviel ich weis, nicht über das Ding an sich, sondern über Gesang und Deklamation?

„Aber wir verwickeln uns in dieselben unnützen Grübeleyen und zu nichts führenden Spitzfindigkeiten. Warum soll die Charis, die uns durch ihr Lächeln entzückte, nun auch noch mit gelehrter Miene aus einander setzen, wie sie es angefangen habe, um uns zu entzücken?"

Sonderbar! Wenn Sie, mein Herr, und Sie, meine Herren, welche durch Ihre Sprecher sich repräsentiren lassen, wenn Sie dieser Meynung sind, wie rechtfertigen Sie denn bey sich den sonderbaren Einfall, eine solche Auseinandersetzung in einer Preisfrage zu fordern? Wenn Sie keine Antwort verlangen, warum fragen Sie denn? Oder meynen Sie es nicht so ernstlich mit der Frage, und verlangen Sie blos eine Unterhaltung, deren Ende da seyn soll, wo sie Ihnen nicht mehr gefällt? Fast scheint es so, und Sie wären nicht die einzigen, von welchen

man die sonderbare Klage über zu viel Gründlichkeit hörte.

„Ereifern Sie sich nicht. Wir wollen allerdings Antwort, aber nur auf kürzerm Wege, und nicht in der Form der trocknen Schulmethode. Unsere Musiker, und überhaupt der grösste Theil des Publikums, befassen sich nicht mit diesem gelehrten Wortkram. Sie wollen die Resultate ihrer tiefsinnigen Untersuchungen, nicht die Untersuchung selbst, und auch jene Resultate in angenehmer, den Sinnen schmeichelnder Form."

Sie scheinen eigne Begriffe von den Resultaten zu haben. Wenn Sie blos das verlangen, was man Resultat nennt, warum gebehrden Sie sich denn so sonderbar, wenn man sie Ihnen vorlegt?

„Vorlegt? — haben Sie uns schon ein Resultat vorgelegt?"

Ich nicht, aber Ihr Gegner. Oder war es kein Resultat, als er sagte: Gesang sey die höhere Potenz von Deklamation?

„Haben Sie denn das nicht selbst widerlegt?"

Das hab' ich freylich. Aber Sie hatten doch damals nichts gegen die Richtigkeit, sondern blos gegen die Verständlichkeit.

„Weil es unverständlich ausgedrückt war. Was konnte ich als Mathematiker und Musiker von Ihren Potenzen der Qualitäten wissen? Jezt weis ich, was Sie damit wollen, und nun versteh' ich Sie, wenn wir wieder davon sprechen."

Ihre Inkonsequenz ist wenigstens ziemlich naiv. Sie wollen blose Resultate und zugleich auch, dass man sie Ihnen verständlich mache, weil sie Ihnen sonst so unnütz sind, als der prophetische Traum jenem König, der ihn vergessen hatte. Kann man Ihnen denn etwas, was Sie noch nicht wissen, anders beybringen und begreiflich machen, als indem man es an etwas anknüpft, was Sie schon wissen? Ohne Deduktion sind also die Resultate für Sie so gut als gar nicht vorhanden.

„Wie kam es nur aber, dass man sonst nicht dergleichen Umstände beym Philosophiren machte?"

That man dieses nicht? Nun ohne Zweifel hatte man nichts Neues zu sagen, sondern das Alte blos mit andern Worten zu wiederholen, z. B. der Lichtstrahl würkt auf die Kristallinse und diese auf die Nezhaut, und diese auf den Nerven und dieser auf — der Himmel weis was, und dieses endlich auf die Seele —: da war das Sehen erklärt, höchst deutlich und begreiflich, denn man wusste auf ein Haar so viel wie zuvor.

„Ich wünsche, dass wir auf unserm Wege mehr über Gesang und Deklamation erfahren. Sprechen Sie weiter, ich werde Sie nicht mehr unterbrechen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Geschichte meines Fugenspiels.

(d. 28sten Jun. 1791.)

Fugen lernte ich lieb gewinnen, weil ich immer die grosse Bewunderung sah und hörte, mit der Kunstverständige von der Fuge sprachen. Bekannt wurde ich mit ihnen durch die Fugen im Stabat mater von Pergolesi, welches in Soran aufgeführt wurde, durch ähnliche Kirchen- und Tonstücke, (also zuerst durch den Gesang) in der Folge aber durch Nicolai's Orgelspiel.

Ich sah jezt, dass in der Fuge ein gewaltiges Herumarbeiten des Kopfes und der Phantasie statt finde, und wenn ich mich wieder einmal über meinen Rektor ärgern wollte, der die Musiker Affenseelen nannte, so dachte ich nur an die Fuge. Was aber eigentlich drin liege, das konnte ich niemanden sagen. Ich selbst fand oder glaubte immer mehr darin zu finden, aber ich behauptete weder, dass die Fuge mein ausschliessender Geschmack wäre; noch war es mir möglich, einen Weg zu finden,

dem Geschmacke an der Fuge das Wort zu reden.

Von meinem 20 - bis 30sten Jahre, wo mein Klavierspiel so grosse Fortschritte machte, phantasirte ich wohl zuweilen den horchenden Zuhörern Sätze vor, von denen auch sogar die Personen, die musikverständig seyn wollten oder sollten, meynten, dass es Fugen wären. Allein es war nichts weiter, als ein Fugenthema, welches unter mancherley richtigen und unrichtigen Veränderungen, bald im Basse, bald im Diskant, bald im Haupttone, und bald in allen möglichen ausweichenden Tönen vorkam; denn das war nichts ungewöhnliches, dass ich in F moll anfing und in a moll endigte. In Leipzig hatte ich sogar einmal dem Musikdir. Hiller, um mich bey ihm als Komponisten zu empfehlen, eine Fuge überreicht, die durch alle Quinten ging, worüber denn freylich der gute Mann lachte und mir, ich weis nicht mehr welche Generalbassschule zu studieren anrieth, die ich aber zu studieren damals weder Zeit noch Lust hatte. Sulzers Theorie, welche ich in Leipzig sorgfältig studierte, gab mir einiges Licht über die Fuge, und machte mich mit dem Führer und Gefährten bekannt, von denen ich vorher wenig oder nichts gewusst hatte.

Je mehr und mehr ich aber meine Schwäche in der Fuge zu fühlen anfing, desto begieriger wurde ich, diesen Theil der Musik näher kennen zu lernen und ich wünschte mir nichts, als eine gute Fugensammlung, um die Natur selbst zu Rathe zu ziehen, und durch eignes Sudium zu finden, was ich immer noch bisher am allerbesten durch Selbstforschen gefunden hatte.

Mein Wunsch wurde mir endlich erfüllt. Ich kam nach Bückeburg und Bach wurde mein Freund. Alles was der Mann thun konnte, um meinem ernsten musikalischen Geschmacke, besonders an der grossen alten Musik, Nahrung zu geben, um die sich so wenige zu bekümmern pflegen, das that er. Ich kann nie an Bach gedenken, ohne mich der grossen Gefälligkeiten zu erinnern, die seinen Charakter so liebenswerth machten. Er gab mir seines Vaters Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltöne — ein Werk, welches öffentliche Bekanntmachung verdiente *). Es wurde bald mein Lieblingsbuch. Von meinem Pulte ist es noch nicht gekommen, und wenn ich eine Minute übrig habe, worinn ich mich von meinen Geschäften erholen will, so trete ich ans Klavier und spiele Fugen. Es war mir anfänglich unmöglich eine Fuge nur einigermassen erträglich und richtig abzuspielen, die in den schwersten Tonarten, zuweilen 5 stimmig gesezt ist.

Allein die Seele erfand Mittel, sich dieses Geschäft zu erleichtern: und vielleicht dürfte es manchem Freunde der Musik nicht unwillkommen seyn, etwas mehr von der Art und Weise zu hören, wie ich der Fuge allmählig immer mächtiger geworden bin.

Um sie vortragen zu lernen, dazu wurde blos eine anhaltende Uebung im Spielen erfordert. Ich nahm irgend eine Fuge vor: spielte sie so langsam als möglich und band mich genau an die Noten, die ich vor mir hatte.

Dies war eine mechanische Uebung für das Auge und für die Finger in den Stunden, wo der Geist vom Denken ausruhen wollte. Alle Fugen wurden nach und nach so durchgespielt, nur wenige überschlagen, die wegen der ungewohnten Tonart die Ausführung gar zu sehr erschwerten. Durch die dazwischen gelegten Präludien wurde ich mit der Bachschen Harmonie, mit den Ausweichungen der Töne, und den zufälligen Verzierungen des melodischen Gesanges in allen Stimmen bekannter. Das Präludium in H dur, in der ersten Sammlung, war das erste, welches ich skeletirte, und in lauter einfache Akkorde auflöste. Die Sechzehntheile erschienen nun als lauter Uebergänge in Zwi-

*) Sie hat sie jezt auf mehr als einem Wege gefunden. d. Verf.

schenverzierungen und blos in den Vierteln des Taktes lag die reine Harmonie. Ich merkte nun, wodurch es möglich gemacht würde, dass eine Stimme fortgehen könnte, indem die andre ruhte: bemerkte, wie sie fortschreiten müsste, um die Harmonie nicht zu stöhren, sondern reicher zu machen, und dass in dem regelmässigen Fortschreiten jeder Stimme, das Wesentliche des reinen Satzes liege. Aber noch blieb mir unbegreiflich, wie Bass- und Mittelstimmen die Melodien des Diskants übernehmen konnten, ohne von ihrer Natur, die mir doch immer nur begleitend schien, etwas zu verlieren.

Sobald ich nur etwas über die mechanischen Schwierigkeiten gesiegt hatte (denn anfänglich war es mir wirklich viel leichter eine Fuge zu überlesen und zu durchdenken, als zu spielen) so fing ich auch an, etwas mehr von den geistigen Schönheiten zu geniessen, und die Ordnung, die Regelmässigkeit und Uebereinstimmung einzelner Sätze, die Grösse einfacher Gedanken, — den Reichthum und die Fülle von Ideen, die einander, wie mathematische Linien, ohne Berührung durchkreuzen und durchschneiden; die Solidität der Phantasie, die sich durch die verschiedensten Modulationen niemals in ihren mannigfaltigen Gängen stöhren lasst — wogegen alle andre Musik nur Flatterhaftigkeit genannt werden kann — das alles fing ich an zu fühlen, und ahndete, von welchem Einflusse auf die musikal. Ausbildung das Studium reiner Sätze werden müsste.

Ich nahm Praludien von Bach, und gab ihnen einige zufallige Reize durch Verzierungen meiner Phantasie, behielt aber die Grundakkorde und alle ihre Ausweichungen bey — und ich erregte Erstaunen bey meinem Zuhörer, der gar nicht glauben wollte, dass das Bach wäre, weil der ja nichts so schönes setzen könnte.

(Der Beschluss folgt.)

Korrespondenz.

Zustand der Musik in Oldenburg.

(Beschluss.)

Was diesmal in meiner Anwesenheit gegeben ward, mag Dir die schwarze Tafel, welche am Eingang des Saales hängt, und wie es gegeben ward, meine unpartheyische Feder sagen. Erster Theil: Sinfonie von Haydn. Violin-Quartett von Fränzl. Flötenkonzert von Zencada mit Variationen von Fürstenau. Zweyter Theil. Ouverture der Zauberflöte von Mozart. Violinkonzert von Viotti. Schlussallegro.

Es ist nicht übertrieben, wenn ich versichere, dass, im Ganzen genommen, und nur einige Mängel, wie z. B. das, was ich oben gerügt habe, abgerechnet, dieses kleine unbekannte Orchester in Haupteigenschaften mit manchen weit grössern und berühmten Orchestern wetteifert: denn nicht überall werden Sinfonien u. dergl. mit solchem Feuer und mit solcher Akkuratesse exekutirt. Jenes gereicht ohne Zweifel dem Herrn Konzertmeister zur besondern Ehre, der mit der Lebhaftigkeit des Franzosen alle zu einer guten Direktion erforderliche Geschicklichkeit verbindet; diese hingegen rührt wohl hauptsächlich davon her, dass diese Leute durch die Länge der Zeit ausnehmend gut eingespielt sind. Kurz, ich erinnere mich nicht, die gewiss nicht leichte Ouvertüre der Zauberflöte in einer so angemessenen raschen, bis an's Ende sich gleichbleibenden Bewegung, bey solcher Kraft und Präcision, wie hier, gehört zu haben. Auch das Fränzlsche Quartett im ersten Theil wurde recht brav gespielt. Aber noch mehr übertraf meine schon gehobene Erwartung das ganz vortreffliche Flötenkonzert eines mir unbekannten, wahrscheinlich italienischen Komponisten, und die lieblichen phantasierenden Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, welche Hr. Fürstenau von seiner eignen Komposition statt des Rondo's blies. Hr. Kammerm. Fürstenau ist aus

Münster gebürtig und ein junger unverheiratheter Mann: woher kommt es, dass er noch so wenig bekannt ist? Sollte vielleicht sein dortiges Engagement — oder mögen etwa die ungünstigen Zeitumstände ihn bisher abgehalten haben, sein ausserordentliches Talent auf Reisen geltend zu machen? Diese Fragen weiss ich nicht zu beantworten; soviel aber ist gewiss, noch nie ist mir unter allen berühmten Bläsern, die ich gehört habe, ein Flötenspieler vorgekommen, der so ganz Meister seines Instruments wäre, wie er. Denn mit dem schönsten, reinsten Ton bey einer durchaus nicht erzwungenen und gleich guten Höhe und Tiefe; mit einer ganz ausserordentlichen Fertigkeit in allen Manieren, vorzüglich mit der Doppelzunge und dem im schnellen Tempo so überaus schweren Stoccato, verbindet Hr. Fürstenau eine Sicherheit und Anmuth des Vortrags, worin ihn nicht leicht jemand übertreffen wird. Vorzüglich hinreissend ist sein Adagio, welches er ungekünstelt mit Empfindung und Geschmack vorträgt.

Noch ein anderer Künstler, den man hier nicht suchen würde, ist der Hr. Konzertm. Bertheaume, ein bejahrter und allgemein beliebter Mann. Ich habe ihn schon vor mehrern Jahren einmal in Berlin gehört; diesmal aber hat er mir besser gefallen: sein Spiel war nun wohl dasselbe, aber zwischen der Komposition eines Viotti und seiner eigenen, womit er sich damals producirte, ist der Unterschied desto auffallender. Die Hauptstärke des Hrn. Bertheaume besteht in einer ausserordentlichen Fertigkeit, die er sich aber zu sehr zum Zweck zu machen scheint, da sie doch zu diesem nur Mittel seyn sollte. Sein Ton ist etwas rauh, sein Vortrag zu sehr geschmückt, bisweilen, sogar in Gesangsstellen und im Adagio, in's Bizarre ausartend, mithin eben nicht der vorzüglichste. Dessen ohngeachtet kann man Hrn. Bertheaume den Namen eines Virtuosen keineswegs streitig machen, da er ihn mit allem Recht verdient: nur möchte ich ihn nicht, wie der Verfasser des mehr erwähnten Aufsatzes, mit Fränzl — dieser Nachtigall unter den Violinspielern — vergleichen, dem er, allenfalls Fertigkeit ausgenommen, sonst in allem übrigen, besonders aber im Ausdruck, unendlich weit nachstehen muss.

Ich komme nun wieder auf das Publikum zurück, über welches vielleicht mancher warme Musikfreund in Oldenburg im Stillen seufzen mag, ohne seinen Unmuth, wie es wohl einem Fremden erlaubt ist, in Worte ausbrechen zu lassen. Schon in manchen Konzertsälen habe ich mich über die wenige Theilnahme geärgert, die aus den kalten Gesichtern der meisten Zuhörer und dem unanständigen Flistern sich nur zu deutlich offenbart: allein nirgends fand ich es so gar arg, als hier. Dass durch solche Ausbrüche von Gefühllosigkeit Erwachsene dem Musikfreund allen Genuss vergällen, ist leider an mehrern Orten nichts ganz ungewöhnliches; aber dass muthwillige Knaben die der Tonkunst geheiligten Tempel durch Geschrey, Gelächter, Gezänke und Balgereyen entweihen, dass Aeltern dies alles ruhig mit ansehen, sich dessen nicht schämen — dies ist mir fürwahr nur in Oldenburg vorgekommen. Die Direktion darf diesen lästigen Kinderschwarm aus dem Grunde nicht entfernen, weil sonst ganz gewiss keine Subscription zum Konzert zu Stande kommen würde; ein Umstand, woraus sich eben nicht das Rühmlichste für Kunstgefühl und Erziehung in Oldenburg schliesen lässt. Indessen ist dies nur ein höchst allgemeines Urtheil, denn ich konnte auch hier, wie überall, manche rühmliche Ausnahmen bemerken.

Nächst diesem bisher erwähnten sogenannten Stadtkonzert existirt noch ein zweytes bey Hofe, wo aber, ausser der Noblesse, niemand zugelassen wird. Mit Ablauf des Winters ist alle öffentliche Musik gänzlich eingestellt, weil der Herzog, der zugleich Bischoff von Lübeck ist, dort den Sommer über residiret.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Decemb. № 12. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Darüber wären wir also einig, dass der Gesang durch das seinen Tönen nothwendige Verhältnis der Harmonie eine ganz eigne Bestimmung von aussen her erhalte, welche bey der Deklamation nicht vorkommt. Diese Töne, welche wir der Kürze wegen musikalische Töne nennen können, sind nicht die natürlichen Töne der Leidenschaft, sondern bilden eine für sich bestehende Welt, deren Geister nicht dem rohen Zögling der Natur erscheinen, um seiner wilden Leidenschaften Stimme zu begleiten; nur der, durch Freyheit neugebohrne Mensch kann ihren Zauber lösen und des Geistes gereinigte Empfindung durch sie aussprechen. Wie die unartikulirte Sprache der Natur jedem Naturwesen verständlich ist, so vernimmt jeder freye Geist die harmonische Sprache der Töne, ohne dass Worte nöthig wären, ihre geheime Bedeutung zu entziffern. Wenn sich Worte mit der Musik zum Gesang verbinden, so geschieht dieses nur, entweder um den Inhalt der Empfindung, welchen die durch Musik geweckte Form verlangt, dem zu raschen Fluge der Phantasie zu entreissen und so beyde zur schönen unsichtbaren Geistergestalt zu vereinigen, oder ....

„Einen Augenblick! — Was Sie da sagten, war wahrscheinlich ein Resultat, dem die nothwendige Deduktion fehlte. Wenigstens habe ich nicht viel davon, oder aufrichtig zu sprechen, gar nichts verstanden. „Die durch Musik geweckte Form" z.B. was hat das auf sich?"

Sie haben doch während unsers Gesprächs schon verschiedenemal behauptet, Musik solle ausdrucksvoll seyn. Was soll sie denn ausdrücken?

„Was sonst, als die Leidenschaften der Menschen — Sie wollen sich nur von der Erklärung losmachen: zu was sonst diese Frage?"

Das werden Sie gleich sehen. Also Leidenschaften? z. B. Liebe, Hass, Eifersucht?

„Nun ja, das nennt man Leidenschaften, so viel ich weis."

Und wie drückt denn diese die Musik aus, z. B. die Liebe?

„Sie prüfen meine Geduld! Schlagen Sie die erste beste Oper auf: was finden Sie? Zärtliche Melodie, sanfte Uebergänge, einschmeichelnde Wendungen, nichts Rauhes, nichts Hartes, weder in der Harmonie, noch in der Wahl der Instrumente. Das ist der Charakter und der Ausdruck der Liebe."

Recht schön! und wenn Sie nun Zärtlichkeit, Einschmeicheln, Schmachten, Verlangen, u. dgl. m. musikalisch ausdrücken wollen, wie machen Sie es da?

„Das sind verschiedene Grade der Liebe, welche den Grad des musikalischen Ausdrucks verändern."

So? Wie ich merke, führen Sie alles auf Grade zurück. Ich meyne, dass Zärtlichkeit, Verlangen u. s. w. nicht Grade, sondern ganz verschiedne Gemüthszustände oder Empfindungen sind, unter welchen die Liebe nach Verhältnis der Umstände erscheint. Die Leidenschaft selbst erscheint nie, sondern nur der Affekt, d. i. die gegenwärtige durch Leiden-

schaft und ihre Gegenwürkung in der Natur bestimmte Gemüthsempfindung, so wie die Krankheit selbst nie erscheint, sondern nur ihre Symptome. Wenn also Musik etwas ausdrükken — d. h. doch wohl darstellen soll, so ist dieses nur der Affekt, nicht die Leidenschaft, denn diese, als das nicht Erscheinende, kann nicht Gegenstand der Anschauung seyn, sondern blos durch die Reflexion erkannt werden.

„Dem widerspricht aber, sollte ich denken, die Erfahrung. Wie oft werden nicht durch blose Musik wirkliche Leidenschaften erregt! wie oft ist sie auch ausdrücklich und absichtlich zu diesem Zweck gebraucht worden! Doch wozu Beyspiele! man nennet ja oft genug eine Musik leidenschaftlich, weil sie Leidenschaft erregt und ausdrückt, oder, wie Sie es lieber nennen, darstellt.

Der Sprachgebrauch in Kunstausdrücken möchte wohl hier wenig entscheiden. Sie kennen ihn selbst, wie metaphorisch er ist. Wenn aber Musik, wie Sie behaupten, zuweilen wirkliche Leidenschaften erregt, so möchte dieses wohl nicht der reinen Würkung der Musik zuzuschreiben seyn. Mit der Gemüthsempfindung, welche diese erregt und darstellt, wird nothwendig vermöge der Natur dessen, was wir menschlichen Geist nennen, auch die Phantasie in eine bestimmte Thätigkeit gesezt, und von dieser Thätigkeit, ihrer Bestimmung und der Empfänglichkeit des gegenwärtigen Gemüthszustandes für diese so bestimmte Thätigkeit, hängt nun das Entstehen oder Belebtwerden der Leidenschaft selbst ab. So kann es geschehen, dass eine höchst zärtliche Musik durch Würkung der Phantasie die Leidenschaften der Eifersucht und des Hasses erregt und ihre Ausbrüche veranlasst; niemand wird aber deswegen behaupten, dass sie diese Leidenschaften dargestellt habe.

„Jezt glaube ich Sie zu verstehen. Der Affekt, nach Ihrer Erklärung davon, ist das, was Sie die durch Musik gewekte Form nennen? Nicht so?"

Nicht so ganz. Selbst im Affekt, oder der Gemüthsempfindung, können wir das, was empfunden wird, von der Art, wie es empfunden wird, unterscheiden. Bey einer frohen Empfindung z. B. kann das Empfundene sehr verschieden seyn, aber die Art, wie es empfunden wird, ist dieselbe. Ich nenne nun das, was empfunden wird, den Inhalt, die Art aber, wie es empfunden wird, die Form der Empfindung, oder wenn Sie wollen, reine Empfindung, wiewohl ich diese leztere Benennung für den Gebrauch nicht so dienlich halte, als die erste.

„„Nehmen Sie diese Benennungen in eben dem Sinne, in welchem Kant seine Kategorien oder Begriffsformen auch reine Verstandesbegriffe nennt?""

Vollkommen in demselben, und diese ganz gleiche Ansicht mag den Vorwurf der Willkührlichkeit von der meinigen entfernen. Diese Form der Empfindung nun, behaupte ich, ist das einzige, was die Musik darzustellen im Stande ist, was sie aber auch vor allen andern Künsten ausschliesslich und am reinsten und vollkommensten darstellt.

„„Hieraus lasst sich in der That die mächtige Würkung der Musik auf das Gemüth sehr einleuchtend erklären. Denn wenn ich auch davon abstrahire, dass schon das Gehör selbst der Sinn ist, durch welchen am unmittelbarsten zu dem Geiste gesprochen wird, und dass die Töne als wesenlose, und wie die Gemüthsempfindung selbst, nur in der Zeit vernehmbare Erscheinungen, den Sinn reiner afficiren, als irgend eine andre Affektion es vermag; so ist dieses Darstellen der reinen Empfindung oder der blossen Form das Höchste, was die Kunst erreichen kann, und wonach alle übrigen Künste streben. Denn ich glaube nun wohl errathen zu können, dass die andern Künste den Inhalt der Empfindung darstellen und zwar die bildende durch Gestalten, die redende durch Begriffe. Die Musik, welche als ein höheres Wesen über beyden schwebt, stellt die Idee des Schönen selbst durch Ideen dar: denn was sind jene reinen Empfindungen anders, als Ideen? Wenn man diese Ansicht in ihrem ganzen Umfange fasst, so darf man sich über die Schwär-

mereyen, zu welchen die Musik empfindende Menschen begeistert hat, eben nicht sehr wundern, und sogar die mystischen Ansichten der Töne und ihrer Verhaltnisse, der Harmonie und des Rhythmus, bekommen ihre Rechtfertigung von der philosophirenden Vernunft.""

Was wäre auch wohl im Gebiet der Wissenschaft noch entdeckt worden, wovon die offenbarende Stimme des poetischen Geistes nicht früher geweissagt hätte? — Sie werden nun leicht einsehen, dass diese durch Musik geweckte Form einen Inhalt verlangt, nicht zwar mit der Nothwendigkeit der Vernunftgesetze, mit welcher zu einem gegebenen Inhalt die Form (als Bedingung zu dem Bedingten) postulirt wird, aber doch vermöge der Thätigkeit der Phantasie, welche durch die gegebene Form erregt, dieser einen Inhalt zu geben bemüht ist. In diesem Geschäft handelt sie ganz ungebunden und schweift oft, ohne sich für etwas zu bestimmen, von einem möglichen Inhalt zu dem andern. Wird sie ja bestimmt, so ist diese Bestimmung nicht eine ästhetische, wie sie bey einem schönen Kunstwerk seyn soll, sondern eine psychologische — ich will damit sagen, eine von dem gegenwärtigen Gemüthszustande, mithin von einer subjektiven Ursache abhängige — Das Interesse oder der Reiz mischt sich also hier in die Thätigkeit der Phantasie und hindert die reine Kunstanschauung der Schönheit. Selbst das Wohlgefallen an der gegebenen Form verschwindet nun, denn das Interesse an dem erweckten Inhalte, und der Reiz desselben würkt heftiger und reisst die Sinnlichkeit von der reinen Kunstanschauung weg. Ich habe dieses oft von Menschen, welche zu aufrichtig waren, um Empfindungen zu affektiren, bestätigen gehört, wenn sie sagen wollten, wie und was sie bey der Musik empfinden. Die meisten kamen darin überein, dass Musik in ihrer Phantasie eine Fülle von Bildern erregte, welche bald in unbekannten Gestalten und Verbindungen, bald kenntlich, gleich Erscheinungen aus einer frühern Welt, bald in bestimmten Umrissen, bald in gestaltlosen Gefühlen und Ahndungen ihrem innern Sinne vorübergingen. Dichter wollten sogar behaupten, dass das Hören der Musik ihnen die beste heuristische Methode für ihre poetischen Ideen abgebe und brauchten sie oft, um ihre Phantasie vom Geist aus zu berauschen — Verbindet sich hingegen die Poesie mit der Musik zum Gesange, so ist die Ungebundenheit der Phantasie im Schaffen des Inhaltes beschränkt, und ihre Thätigkeit nicht der subjektiven Bestimmung überlassen, sondern durch die Poesie ästhetisch bestimmt; darum sagte ich, die Poesie diene, den Inhalt der Empfindung, welchen die durch Musik geweckte Form verlangt, dem zu raschen Fluge der Phantasie zu entreissen. Freylich aber wären unsre Kunsttheorien weit zwekmässiger, wenn wir nicht aus den einzelnen Künsten die Regeln für ihre Zusammensetzung oder Verbindung abstrahirten, sondern die Kunst überhaupt, oder wenigstens die Künste, welche offenbar zusammen gehören, erst als Einheit, und dann die sogenannten einzelnen Künste, als die Extreme ihrer verschiednen Richtungen betrachtete.

„Das möchte uns jezt wohl zu weit abführen. Sie hatten ohnedies noch ein „Oder" auf der Zunge, als ich sie unterbrach."

Es bezog sich auf das, was ich so eben sagte: Der eigentliche Gesang sollte gar nicht in einem Hinzukommen der einen Kunst zu der andern bestehen. Ursprünglich sind beyde vereinigt, und wenn Sie wollen, die Mimik noch dazu. Keine Kunst hat am Kunstwerke, welches sie zusammen bilden, mehr Antheil, als die andre, keine kann daher vom Ganzen getrennt werden, ohne es zu zerstören. Eine Oper, die als arrangirtes Quartett denselben Effekt macht, ist gewiss keine gute Oper. Eine Singstimme, welche, auf einem Instrumente gespielt, die Worte nicht vermissen lässt, ist keine gute Singstimme. Wir machen geringe Ansprüche an die Kunst und an die Künstler, weil wir vom ersten Verstandesgebrauch an zur blossen Reflexion erzogen werden und alle Mittel gebrauchen, bis zum Operntext und Konzertzettel,

um ja nicht aus der Reflexion herauszukommen. Warum nehmen wir nicht auch das Schauspiel mit in's Theater? wiewohl unsre Personenverzeichnisse eben nicht viel besser sind, als die Konzertzettel.

„Aber ich bitte Sie, wie wollte man denn den Sänger verstehen, wenn man nicht nachlesen könnte?“

Das ist's eben! Wie die Sachen stehn, so brauchen wir diese Zettel höchst nothwendig; aber eben, dass wir sie brauchen, das ist das Uebel. Der Sänger soll nichts singen, was ohne Schwarz auf Weiss Niemand als er selbst vernehmen kann.

„In Solosätzen mögen Sie recht haben. Aber in Ensembles, Chören, Fugen?“

Muss dasselbe statt haben, ohne dass der Komponist gehindert würde, hier mit aller Macht der Harmonie zu würken. Wer heisst aber den Dichter Chöre schreiben, welche kein idealer Chor singen würde, oder sie an Orte stellen, wo sie nicht hingehören und also nicht vernommen werden können? Mozarts' Corriamo, fuggiamo, versteht gewiss jeder; eben so sein Schlusschor: O nero tradimento: aber Dichter und Komponist wurden auch hier von demselben Geiste bewegt, nicht blos von der Convenienz des Finale. Ein ganzes Volk zu demselben Ausbruch derselben Empfindung zu bewegen, erfordert doch wohl etwas kräftigere Veranlassung, als etwa der Prima donna eine Arie abzulocken. Fängt aber der Chor an, man weiss nicht warum und woher, so versteht man auch nicht was? es sey denn, man sehe in seinen Zettel. Wenn ich Ihnen von dieser Regel eine Ausnahme gestatten soll, so macht sie die Kirchenmusik, welche nicht für ein anschauendes Publikum, sondern für die anbetende, singende Gemeine selbst geschrieben ist. Dieses ändert die Sache ganz und ist der Grund des durchgreifenden Unterschiedes zwischen diesen beyden Gattungen der Musik.

„„Sie meynen also, nicht die einzelnen Künste, z. B. Poesie und Musik, seyen die Urkünste des Gesanges, sondern dieser sey die Urkunst, und jene die abgeleiteten? Dieses scheint mir doch mehr historische, als philosophische Ansicht der Sache.““

Wenn Sie unter Philosophie ein reflektirendes Raisonnement verstehen, so haben Sie vollkommen Recht. Wir wollen aber hier nicht blos über den Gesang reflektiren und ihn in seine Elemente zerlegen, oder aus diesen zusammensetzen. Denn dieses giebt ja eben die Veranlassung zu den mancherley Missverständnissen, dass man aus der Verbindung der Musik, als für sich bestehender Kunst, und der Poesie, ebenfalls als für sich bestehender Kunst, den Gesang zusammensetzen zu können meynt, und so nur eins durch das andre verdirbt. Die Eigenheiten der Poesie, wodurch sie sich von der Musik in der ästhetischen Reflexion unterscheidet, entstehen ihr erst durch die Trennung von der im Gesange ursprünglich mit ihr verbundenen Musik und je mehr diese Individualität der Poesie in einem Gedichte hervortritt, desto mehr hört das Gedicht auf musikalisch und der musikalischen Behandlung fähig zu seyn. Dasselbe gilt auch von der Musik. Je mehr ihre eigne Individualität hervortritt, je vollkommner also ein musikalisches Werk als Musik ist, desto weniger taugt es für die Verbindung mit der Poesie. Denn das Naturgesetz, dass die Summe der Momente bey aller Veränderung der Entgegengesezten sich gleich bleibt, hat als Grundgesetz für alles Endliche, dieselbe Gültigkeit für die subjektive, als für die objektive Natur. Eine wahre Verbindung beyder Künste zu einem organischen Ganzen, kann nicht anders hervorgebracht werden, als dass man jede von ihrer Individualität als bestimmte Kunst befreyet. Das Gedicht muss singend gedichtet werden und die Musik mit den Worten entstehen. So entstanden die Gesänge der ältesten Vorzeit, und es ist gewiss nicht allein das Interesse an dem Alterthum, was ihren Werth erhält und erhalten wird, so lange die Menschen nicht alles reine Gefühl

weggekünstelt haben. — Diese Ansicht der Sache *ist also* nicht blos historisch richtig, sie *ist an sich* wahr, und nur erst deswegen durch die Geschichte bestätigt.

„„Ich habe nichts dagegen. Mir ist sogar eingefallen, dass die Poesie in dem Metrum einen Theil der Melodie, als Zeichen ihres Ursprungs aus dem Gesange, an sich behalten hat; denn Metrum ist eigentlich ein Rhythmus, dessen Theile selbst Rhythmen sind *), also recht eigentlich ein potenzirter, mit sich selbst multiplizirter Rhythmus; und Melodie ist Metrum mit Harmonie verbunden. Selbst der Reim ist etwas aus der Musik entlehntes und eigentlich nichts anders, als die Konsonanz artikulirter Laute, in welche sich der Vers auflöst. Nur fürchte ich, dass bey dieser Theorie des Gesanges sich eine Einförmigkeit einstellen möchte, welche uns durch ihre theoretische Richtigkeit weder für die verlohrne Mannichfaltigkeit schadlos halten, noch gegen die Langeweile schützen wird. Die Benennung „musikalisches Gedicht," wird gleichbedeutend werden mit dem, was man sonst schlechtes Gedicht nannte, und statt der Opern, welche doch nicht alle zu verachten sind, werden wir höchstens Liederspiele hören.""

Sie kommentiren mich eben nicht zum besten. Soll und muss denn ein Gedicht unpoetisch, d. i. geistlos, seyn, wenn man verlangt, dass es von den Individualitäten der Dichtkunst, im engern Sinn, frey seyn soll? Wenn ich zwey Pferde an eine Deichsel spanne, damit nicht eins rechts das andre links laufe, will ich denn deswegen, dass sie gar still stehen sollen? Poetisch, d. h. Kunstwerk sollen Poesie und Musik auch in ihrer Vereinigung bleiben, und das ist doch wohl die Hauptsache zu einem guten Gedicht. Vergleichen Sie z. B. eine altenglische oder schottische Ballade mit einer neuern deutschen Bearbeitung. Im Original finden Sie poetischen Geist, aber oft weit weniger poetische Individualität, (ich meyne nicht Verskunst) als in der modernen Bearbeitung, welche oft blos die Individualität der Dichtkunst exkolirt, ohne den poetischen Geist des Originals zu haben, wiewohl beydes mit einander recht wohl bestehen kann und soll. Oder um ein Beyspiel zu wählen, wo bey hervortretender poetischer Invidualität der Geist bleibt, und nur das Musikalische zurücktritt — vergleichen Sie Göthe's Gedicht, das Mädchen am Ufer, mit dem von Schiller, des Mädchens Klage. In diesem tritt die poetische Individualität mehr hervor, daher fügt es sich, bey aller Vortrefflichheit, dem Gesange nicht so leicht, als jenes, welches mit seinem Gesange geboren zu seyn scheint. Dieses erfordert eine, in die Darstellung eingreifende Instrumentalbegleitung, während sich jenes blos beym Säuseln des Windes und beym murmelnden Bach singen lässt. So geht es mit mehrern Gedichten der ersten poetischen Genies. Unsre Komponisten sind hierüber grösstentheils im Irrthum; sie wissen recht wohl, und haben es in ihrer Erfahrung oft bemerkt, dass die vortrefflichsten Gedichte sich der musikalischen Behandlung nicht fügen wollen. Sie sehen aber den verschiedenen Antheil nicht, welchen die Kunst überhaupt, oder der poetische Geist, und die Dichtkunst im engern Sinne, an der Vortrefflichkeit des Ganzen haben, und meynen überhaupt: je vortrefflicher ein Gedicht als Kunstwerk sey, desto weniger tauge es zur Komposition. Wahr ist es freylich, ein durchaus schlechtes Dichtwerk fügt sich nicht allein, wegen seines Mangels an jener Individualität der Dichtkunst, einer musikalischen Behandlung, sondern es lässt auch, wegen

*) Dass das Wort metrum, mehrere Bedeutungen habe, ist bekannt. Ursprünglich bedeutet es das Maas der Sylben, ohne Beziehung auf Rhythmus. Es kann aber eben sowohl das Versmaas, d. i. das Maas der Rhythmen im Verse bezeichnen, und in dieser Bedeutung kommt es dem Sinn, in welchem es der Sprachgebrauch nimmt, ziemlich nahe. d. Verf.

seines absoluten Mangels an poetischem Gehalt, der Musik soviel Freyheit, ihre eigne Individualität zu zeigen, als ob es gar nicht vorhanden wäre, und das ist es eben, was viele Komponisten wollen, und warum sie es gar nicht verheelen, dass ihnen ein schlechtes Gedicht zur Komposition viel lieber ist, als ein gutes. Sie wollen nur mit ihrer Kunst dominiren, und sind darin unter den Künstlern um nichts besser, als die Virtuosen, welche nur mit ihrem Instrument brilliren wollen, unter den Orchesterspielern. Diesen musikalischen Egoismus erkennt die Theorie, welche vom Gesang selbst als dem ursprünglichen ausgeht, für einen Fehler und ist also weit davon entfernt, schlechte Gedichte unter der Benennung „musikalische" in Schutz zu nehmen: im Gegentheil fordert sie ausdrücklich von musikalischen Gedichten ächten poetischen Geist, und bey diesem wird denn wohl die Einförmigkeit und Langweile, vor welcher Ihnen bange ist, nie eintreten. Suchen Sie nur die Liederkompositionen Reichardt's, Schulz's, Kunzen's und noch mancher anderer: Sie werden Mannichfaltigkeit genug und doch einen hohen Grad von dem finden, was wahrer Gesang, seiner Natur nach, seyn soll. — Sie fürchteten aber auch noch für die Opern, dass sie zu Liederspielen werden möchten. Haben Sie etwas gegen die Liederspiele?

„„Im geringsten nichts. Sie sind das, was die ehemaligen Operetten seyn wollten, aber nicht waren, weil sie immer auf die Seite der Oper zu schwankten, und sich so zu Zwitterspielen erniedrigten. Aber neben ihnen wollte ich mir doch auch die Oper noch ausgebeten haben, wie das Heldengedicht neben dem Roman.""

Sie soll Ihnen auch bleiben. Ueberhaupt bitte ich Sie, nicht zu vergessen, dass wir jezt von nichts anders als vom Gesang gesprochen haben, nicht von der Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik, welche fast das ganze Wesen unsrer modernen Gesangsmusik ausmacht. Wir haben hier eine doppelte Verbindung der Musik . . .

„Aber was nüzt uns dies alles für unsre Untersuchung: was Deklamation im Gesange sey, und wie man in dieser „potenzirt" genannten Sprache, wiederum deklamiren solle, ohne der Melodie zu schaden?"

Wir sind eben auf dem Punkt, die Resultate zu Beantwortung dieser Frage zu ziehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Mitternachtsstunde, eine komische Oper in drey Akten, in Musik gesezt von Franz Danzi. Klavierauszug. Bonn, bey Simrock. (Pr. 10 Fl.)

Klavierauszüge von Opern sind Kupferstiche nach grossen Tableau's. Je mehr das Gemählde durch sein Kolorit sich auszeichnet; je mehr die Musik von dem hat, was man ihr Kolorit nennen kann: je weniger lässt sich über den ganzen Geist und feinern Sinn des Kunstwerks nach jenen, mit Gewissheit entscheiden. Doch bemerkt man, zum Vortheil der Musik, gar bald den Unterschied, dass dem Verfertiger eines solchen Auszugs weit weniger Spielraum, und auch weit weniger Veranlassung zum offenbaren Entstellen bleibt, als dem Kupferstecher. Auch ist nicht ein so sehr geübtes Auge nothwendig, um, auch ohne die Partitur gesehen oder das Stück aufführen gehört zu haben, zu bemerken, wo der Auszug etwas verdorben hat, als dazu gehört, zu bemerken, ohne das Originalgemählde gesehen zu haben, wo der Kupferstecher dies missverstanden oder entstellt haben müsse.

Die hier angezeigte Oper des so sehr schäzbaren Danzi ist — man siehet durchaus nicht, warum? noch wenig bekannt, und auch dem Rec. ist es nicht gelungen, sich die Partitur zur Durchsicht zu verschaffen oder das Stück auf-

führen zu sehen: sie gehört, diese Oper, allerdings zu denen, die sich mit den Bildern vorzüglicher Koloristen zusammenstellen lassen: der Klavierauszug ist aber (wie bey allen mir bekannt gewordenen Opern des Simrokschen Verlags) so vollständig und so verständig ausgearbeitet, dass man, auch nach diesem nur, ohne Bedenken, Herrn D.s Mitternachtsstunde für eine der besten deutschen, komischen Original-Opern, erklären kann, die mit Ehren z. B. den Winterschen und Weiglschen aus dieser Gattung, an die Seite zu setzen ist. Der Gesang ist zwar nicht immer ganz so fliessend, als bey Winter: aber er hat auch nicht selten mehr Glanzendes und Gearbeitetes, als bey diesem vortrefflichen Komponisten in seinen komischen Opern. Ueberdies behandelt Hr. D. auch die Worte (nicht blos den allgemeinen Sinn) des Textes mit mehr Sorgfalt, als wohl zuweilen Winter thut. Die Orchestermusik hat einen ungemeinen Reichthum an Ideen, einen Anstrich von Neuheit, eine immer rege Lebendigkeit, Kraft, und viel Anmuth; und wenn sie auch in dem fröhlichern Theile Weigls Gewandheit und freundliche Tändeley nicht erreicht, so hat sie dafür auch weniger kleine, allzuschnell hinschlüpfende, und doch für die Ausführung schwierige Partien, als Weigls Musik denn doch oft hat. Rühmlich ist es auch, dass Hr. D. nicht blos auf die Ensemble's Kunst und Fleiss verwendet, wie unter Italienern und Deutschen immer gewöhnlicher wird; sondern dass er auch an den Arien viel (man könnte eher sagen, hin und wieder zu viel) gethan hat. Ueberhaupt scheint die Oper fast allzuviel Musik zu haben, und es wird nothwendig seyn, (was der Rec. aber, nach dem, was er von Herrn D.s andern Gesangstücken kennt, vorauszusetzen wagt) dass der Instrumentirung ausserordentlich viel Glanz, Abwechselung und Reiz gegeben worden, wenn gerade das Viele dem Effekt des Ganzen nicht einigen Eintrag thun soll. Gewiss zu lang sind einige Arien, und das Finale des 2ten Akts, selbst wenn die Instrumentirung so ist, wie hier vorausgesezt wird. Am lezten ist freylich der — immer wieder abusive so genannte Dichter Schuld, denn der Fluss seiner Rede liess sich nicht wohl enger einschliessen. Warum aber ihn nicht abdämmen? Einem solchen Dichter Stücken wegzuschneiden, ist ja — einen verständigen und erfahrnen Komponisten vorausgesezt — Wohlthat; denn seine Glieder sind, wenn auch nicht alle brandig, doch meistens taub. Indess gehört auch der Text dieser Oper noch lange nicht unter die schlechtesten, die man gerade jezt in Deutschland hört und beklatscht. Noch dürfte etwas mehr musikalische Individualisirung der Personen, obschon auch hier dem Orchester alles Wahrscheinliche zugetrauet wird, zu wünschen seyn (ich meyne: dass die komische Arie des Bedienten von der komischen Arie des — denn doch gebildetern Alten, die zärtliche des furchtsamen Mädchens von der zärtlichen des unternehmenden Liebhabers u. dergl. sich genug abschieden, worin z. B. Mozart so ganz vortrefflich ist) und mit manchem einzelnen Stück ist es wohl, für seinen Zweck, zu ernstlich gemeynt. Unter den kleinern, einfachern Sazzen, aus welchen der Komponist selbst vielleicht nicht gar viel macht, sind dennoch einige Lieblingsstücke des Rec. geworden — wie z. B. die kurze Arie zu Anfange des zweyten Akts, die ein schönes Seitenstück zu Mozarts ähnlicher kleinen gefühlvollen Arie der Gräfin im Figaro: Porgi amor — abgeben kann.

Es ist die erste grössere Komposition von diesem schätzbaren Künstler, die in diesen Blättern angezeigt wird; er selbst ist nicht nach Verdienst bekannt; diese Oper selbst noch weniger —: das mag es entschuldigen, wenn man sich etwas länger dabey verweilt hat, als der beschränkte Raum dieser Blätter es sonst bey einem Klavierauszuge zugestehen mag.

Anekdote.

Ein braver brittischer Matrose war leidenschaftlicher Liebhaber des Gesangs. Wein, Spiel, das Geschwätz seiner Kameraden — alles das reizte ihn wenig. Er war gern allein, sprach selten; sang, brummte und pfiff aber immerfort. Einst hatte er in See die Nachtwache, und vertrieb sich die Zeit, wie gewöhnlich, mit Singen. Plötzlich entdeckt er im Vordertheil des Schiffs Feuer, stürzt in die Kajüte des Kapitains, weckt diesen; aber Schrecken hat ihm die Sprache benommen, er kann durchaus nur lallen. Dem Officier reisst die Geduld aus, er kennet seinen Mann; fluchend sagt er, er möchte singen, wenn er nicht reden könnte. Siehe, da war das Band seiner Zunge los; er fängt nach einer seiner Lieblingsmelodien an — etwa:

Es brennt, es brennt im Vordertheil!
Es brennt, ach Herr, es brennt!

Der Kapitain springt auf, kommandirt, das Schiff wird gerettet. (A. d. Englischen.)

Kurze Nachrichten.

Warschau, d. 12ten Nov. In wenig Tagen wird hier, dem langgehegten herzlichen Wunsche aller Gebildeten gemäss, die italienische Oper wieder eröffnet, und mit ihr wird uns eine Freude, die wir vor, zum Theil auch während des Anfangs der Revolution, so sehr anständig geniessen konnten, wiedergegeben. Der Direktor ist Hr. Chiavacci, der sich schon durch mehrere Kompositionen bekannt gemacht hat. Er hat zwey neue Opern für sein Theater geschrieben, auch mehrere, die jezt in Italien besonderes Glück machen, kommen lassen. Das Personale ist gut besezt — besonders die beyden für die komische Oper entscheidenden Partien: die prima donna und der primo buffo. — Prag, den 24sten Nov. Herr Abt Vogler hält jezt hier Vorlesungen über theoretische Musik, und findet wenigstens bisher ein zahlreiches Auditorium. Die hiesige Nikolasorgel will er auch simplifiziren; es scheint aber, als ginge es bey diesem Baue sehr langsam her. Eine Privatakademie, die hier errichtet ist, und in welcher alle Monate eine Oper gegeben wird, soll und kann zur Bildung mehrerer Personen für den Gesang beytragen und verdient darum gewiss alle Aufmunterung, besonders da es übrigens mit dem Gesange hier immer übler wird. So ist schon seit einigen Jahren unsre Oper nicht viel — aber jezt ist sie fast gar nichts werth. Voglers Oper: Castor und Pollux, z. B., die vor einigen Jahren mit Recht hier sehr gefiel, wurde selbst unter des Komponisten Direktion so schlecht gegeben, dass er sich weitere Aufführungen derselben verbat. Man spielt fast nichts, als die neuen Opern von Paer, die dieser jezt so sehr schnell auf einander folgen lässt.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Iohannens Abschied von ihrer väterlichen Flur, aus Schillers Jungfrau von Orleans, vom Hrn. Konzertm. Zumsteeg in Musik gesezt, wird den Freunden der angenehmen und ausdrucksvollen Kompositionen dieses Künstlers hoffentlich nicht unwillkommen seyn.

d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. II.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Johanna.

(Aus Schillers Jungfrau von Orleans.)

Mit Wehmuth.

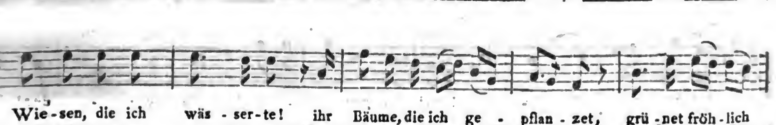
von J. R. Zumsteeg.













fort! Lebt wohl! ihr Grot - ten und ihr küh-len Brun-nen! du

E - cho, hol - de Stim-me die-ses Thals, die oft

Ant-wort gab auf mei - ne Lie-der, Jo-han-na geht, und nim

rf

kehrt sie wie - der! und nim-mer, nim - mer kehrt sie wie - der!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Decemb. №. 13. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Um durch Misverständnisse uns nicht zu zerstreuen, lassen Sie uns über den Gebrauch zweyer Worte einig werden. Singen im Allgemeinen soll uns blos das bedeuten, was Sie jezt mit mir potenzirtes Sprechen genannt haben, ohne Rücksicht, ob die Worte überhaupt eine Verbindung mit Musik zulassen, und ob sie gerade zu diesen Tönen passen oder nicht, also mit einem Worte, das Verbinden artikulirter Laute mit harmonischen Tönen; Gesang hingegen soll uns eine wirkliche ästhetische Verbindung der Poesie und Musik — wie diejenige seyn würde, von welcher wir so eben gesprochen haben — anzeigen. In diesem Begrif von Gesang ist schon enthalten, dass die Töne nicht wie durch ein blosses Ungefähr mit den Sylben zusammen treffen, sondern dass sie ihre Bestimmung durch die in dem Gedicht ausgesprochene Empfindung erhalten. Diese Bestimmung der Töne durch das Gedicht ist nun das einzige, was man unter Anwendung der Deklamation auf den Gesang verstehen kann, in so fern der Komponist eine solche Anwendung zu machen hat. Denn davon haben Sie sich schon überzeugt, dass die Regeln der unharmonischen Deklamation ohne Inkonsequenz nicht auf das von der Harmonie abhängige Singen übergetragen werden können. Es bleibt also, wenn einmal von Deklamation im Gesang gesprochen werden soll, für dieses Wort keine andre Bedeutung, als die so eben angegebene, übrig.

„Und dieses wäre das ganze Resultat aus der langen schwerfälligen Vorbereitung? Da sagt uns doch der gemeine Menschenverstand, so verschrieen er auch von den Philosophen ist, mehr befriedigendes, und ohne dergleichen Umschweife.“

Zum Beyspiel?

„Zum Beyspiel, dass der Accent auf das schickliche Wort, welches den Sinn bestimmt, gelegt werden müsse, darauf kommt gar viel an, denn manche Sätze lassen so vielerley Sinn zu, als sie Worte haben; hier gilt es Ueberlegung und richtigen Takt. Ferner, dass der Einschnitt am rechten Orte stehn müsse. Wie oft wird hierin nicht gefehlt, und von grossen Komponisten.“

Das nennen Sie also Deklamation? Ich meyne, dieses sey Recitation, welche sich nicht auf Empfindung und Schönheit, sondern auf Verstand und Richtigkeit bezieht. Freylich ist diese sehr nöthig, und es ist begreiflich, dass, wenn durch unrichtige Recitation der Sinn des Gedichts verfälscht ist, die Deklamation den wahren Sinn nicht ausdrücken könne, ohne mit der Recitation in Streit zu gerathen. Der Gesang darf also allerdings nicht gegen die Richtigkeit der Recitation anstossen. Indessen scheint dieser Fehler mehr dem Dichter zuzurechnen zu seyn, als dem Komponisten, dessen Einschnitt durch den Rhythmus der Worte bestimmt ist.

„Die Richtigkeit der Recitation ist auch nicht das Einzige, was von der deklamatorischen Musik verlangt wird. Hören Sie dasselbe Singstück von verschiedenen Sängern vortragen: welche Verschiedenheit in der Deklamation! — die also offenbar noch von etwas

anderm abhängt, als blos von der Wahl der Töne zu den Sylben."

Sie vergessen, dass hier blos von der Deklamation die Rede ist, welche von dem Komponisten gefordert wird. Was der Virtuos beym Vortrag aus der eignen Fülle seines Genies dazu thut, gehört jezt nicht in unsre Untersuchung; indessen will ich unter den harmonischen Tönen, welche der Gesangskomponist mit den Worten in Verbindung sezt, nicht allein die Töne im engsten Sinn, d. h., das Verhältnis ihrer Höhe und Tiefe, verstanden wissen. Jede Beziehung, welche die Töne in Rücksicht ihrer Quantität oder Qualität u. s. w. zulassen, steht dem Komponisten zu Gebot, und durch die Vereinigung dieser Beziehung wird selbst die Kunst des musikalischen Vortrags bestimmt.

„Das ist mir nicht deutlich. Was soll eine Beziehung der Töne in Rücksicht auf Quantität, Qualität, u. s. w. heissen?"

Sollte dies so undeutlich seyn? Der Quantität nach ist ein Ton lang oder kurz — wie eine Sylbe in der Prosodie. — Diese Beziehung giebt in der Anwendung das Tempo *), welches durch die auszudrückende Empfindung bestimmt wird. Der Qualität nach ist er stark oder schwach: da haben Sie das forte und piano in der Musik. Der Relation nach ist er ein Ton aus der Skala; und endlich der Modalität nach, angenehm, unangenehm, sanft, rauh, oder sonst dergleichen. Alles dieses kann der Komponist bestimmen, das lezte durch Wahl der Instrumente, oder wenigstens durch ein dolce, oder des etwas. Sie sehen also, dass in der, dem Gedicht angemessenen Behandlung der Töne, alles liegt, was man nur unter dem Namen musikalischer Deklamation verstehn kann.

„Wenn Ihnen auch dieses zugestanden wird, — sezt uns denn nun diese Theorie in den Besitz der Kenntnis, welche Behandlung der Töne, nach den angegebenen Rücksichten, für den Ausdruck irgend einer Empfindung die angemessenste sey? und dieses ist doch wohl die Hauptsache, deren Erklärung eigentlich gefordert wird?"

Dann wäre die Aufgabe selbst der höchste Misverstand der Sache. Ihre Frage stellt uns an die Grenze, welche das Sinnliche von dem Uebersinnlichen trennt. Ueber diese Grenze hinaus reicht keine Erklärung und überhaupt kein Wissen. Nur das Genie kann diese beyden ganz verschiedenen Welten vereinigen, aber eben deswegen ist es an sich unmöglich, die Handlung, wodurch jene Vereinigung geschieht, weiter zu erklären oder abzuleiten. Denn das Wesen einer freyen Handlung besteht eben darin, dass sie nicht in einer vorhergehenden gegründet, nicht durch Mittel und Zweck veranlasst, — dass sie also wegen dieser Ursachen aus nichts, als aus sich selbst, d. h. aus der Natur des Absoluten, welches sich im End-

*) Das Tempo und nicht den Rhythmus. Dieser bezieht sich nicht auf Quantität, sondern auf die Anschauung der Zeit, und ist in Ansehung dieser ganz dasselbe, was die Figur für den Raum ist, nämlich Anschauung eines Ganzen. Wie nun dieselbe Figur, z. B. ein rechtwinkliches Dreyeck, in Ansehung der Quantität grössere oder geringere Extensität im Raume haben kann, ohne die Figur selbst zu ändern, so kann der Rhythmus grössere oder geringere Extensität in der Zeit haben, ohne ein andrer Rhythmus zu werden. Daher hat das Tempo auf den Rhythmus durchaus keinen Einfluss und man kann es nicht füglich innern Rhythmus im Gegensatz des äussern nennen. Innerer Rhythmus kann nichts andres bedeuten, als die empirische Anschauung des Absoluten als Continuität in der Succession (Evolution), von welcher Anschauung der äussere Rhythmus nichts, als das erscheinende Symbol ist. An sich hat daher der Rhythmus denselben Werth, als die Harmonie, und er ist selbst die fliessende Harmonie. — Der Takt dient eigentlich blos, den Rhythmus von der Anschauung vor die Reflexion zu bringen: ich gestehe daher, dass ich den Unterschied zwischen Rhythmus des Taktes und Rhythmus der Melodie für eine verfehlte Ansicht der Sache halte.
d. Verf.

lichen als Freyheit ankündigt, zu erklären ist. Genie aber ist nichts anders, als Fähigkeit zu freyen Handlungen. Wäre die Handlungsweise des Genie's erklärbar, so wäre das genialische Handeln nicht mehr Eigenheit des Genies; jeder, der nur Geduld hätte, die Erklärung zu lernen, und den Willen, das Erlernte auszuüben, wäre genialischer Handlungen fähig, und auf die Erklärung des Genies folgte unmittelbar seine Vernichtung. Es lässt sich nicht bestimmen, wie und wodurch irgend ein gegebener Gegenstand schön sey, d. h., was ihn fähig mache, der Idee der Schönheit zum sinnlichen Bilde zu dienen; wie sollte es sich also erklären lassen, durch welche Mittel man einen Gegenstand, z. B. eine Reihe von Tönen, fähig machen solle, Bild oder Symbol irgend einer Idee zu seyn? Und diese Unmöglichkeit verlangt Ihre Frage.

„Es giebt aber doch, dieser Unmöglichkeit ungeachtet, manche sehr wahre und nützliche Bemerkungen über musikalischen Ausdruck. Z. B. dass frohe Empfindungen durch muntern hüpfenden Rhythmus, leichte Melodie und fassliche Harmonie am besten ausgedrückt werden; traurige, schwermüthige Empfindungen hingegen erfordern langsames Tempo, tiefere Töne, klagende Melodie und dergleichen. Das Erhabene wird durch Fülle der Harmonie, durch pathetischen Rhythmus, das Wilde durch ungleichen Rhythmus, auffallenden Wechsel in der Harmonie und schnelle Bewegung dargestellt. Alle diese und ähnliche Vorschriften bewahren ihre Richtigkeit durch die Anwendung: es muss doch also irgend ein psychologischer Grund vorhanden seyn, auf welchem sie beruhen und aus welchem sie sich und vielleicht mehrere noch unbekannte Regeln für künftigen Gebrauch ableiten lassen."

Allerdings giebt es einen solchen psychologischen Grund, und wenn Sie gutmüthig genug sind, eine psychologische, oder wenn Sie wollen, auch wohl physiologische Entwickelung, für eine ästhetische Ableitung aus Principien anzunehmen, so ist nichts leichter, als Ihnen Genüge zu leisten. Dass aber für die Sache durch dergleichen Raisonnement kein Gewinn zu hoffen ist, versteht sich von selbst. Sie schreiben vor, das Erhabene solle durch Fülle der Harmonie und pathetischen Rhythmus dargestellt werden. Ich will Sie nicht zu einer Erklärung des Pathetischen drängen, denn wir würden am Ende darüber einig werden, pathetisch sey der Rhythmus, welcher das Erhabene auszudrücken geschickt ist, und damit wären wir nicht viel weiter gekommen. Aber Sie fordern Fülle der Harmonie und verstehn darunter, wie ich glaube, eine solche Fülle, welcher die Melodie erliegt. Der Charakter des Erhabenen wird hierdurch äusserst treffend bezeichnet, denn in der Empfindung des Erhabenen erliegt die Sinnlichkeit unter der hervortretenden Kraft der Vernunft, wie hier die angenehme, dem Sinne schmeichelnde Melodie unter der Gewalt der Harmonie. Oft geschieht es auch, dass der blosse Sinn des Hörens die volle Gewalt der Harmonie und die mächtige Verkettung der Rhythmen nicht in Einer Anschauung zusammenfassen kann, und dass also die Musik selbst ein (mathematisch) erhabener Gegenstand wird, welcher die Form des Erhabenen in der Empfindung hervorzubringen gewiss nie verfehlen wird. Verschiedene Chöre von Händel, und in der blossen Instrumentalmusik mehrere Sinfoniensätze von Mozart, würken offenbar als mathematisch erhabene Gegenstände. Bach's Heilig würkt auf andre Art, indem es die Empfindung des dynamisch Erhabenen, nicht den Gegenstand selbst darstellt. Nicht aber blos in Beziehung auf die Harmonie der Töne muss der Komponist das Erhabene darzustellen suchen, jede der eben erwähnten Beziehungen muss dazu beytragen. Ein schnelles Tempo — ich brauche wohl nicht zu erinnern, dass viel kurze Noten, wenn sie nicht den Hauptrhythmus konstituiren, sondern blos koloriren, keine Veränderung des Tempo machen, — ein schnelles Tempo schadet der reinen Darstellung des Erhabenen, denn das Hervortreten der Vernunft ist nicht ein leichtes Vorüberschweben

ihrer Erscheinung vor dem innern Sinn, wie etwa das Angenehme, Zärtliche, welches sich nach dem Objekte des Reizes neigt, und mit ihm vorübergeht; es ist ein festes, bleibendes, durch eigne Kraft bestimmtes Hervortreten einer Macht, der alles weicht, und welche vom Objekt nur hervorgerufen, aber nicht in ihrem Bestehen afficirt wird; die Töne also, welche dieser Erscheinung der Vernunft entsprechen sollen, müssen ebenfalls nicht im schnellen Tempo und eben so wenig in leichtem ungleichen Rhythmus gehört werden, der ungleiche Takt schickt sich daher nicht wohl für eine erhabene Darstellung. In Beziehung auf das forte und piano und auf die Wahl der Instrumente lassen sich auf dieselbe Art Regeln für die musikalische Darstellung des Erhabenen ableiten, welches Sie mir hoffentlich erlassen werden. Es finden sich auch von einer andern Seite noch interessantere psychologische Bemerkungen ein. Die Darstellung des Erhabenen wird selten rein seyn, weil überhaupt die Empfindung des Erhabenen selten oder nie im Gemüth rein vorkommt. Sie bekommt immer von zwey entgegengesezten Seiten Nebenbestimmungen und zeigt sich entweder als das Prächtige, worin der Sieg der Vernunft, oder auch wohl der Sieg der Kraft überhaupt, als vollendet objektivirt wird, und den Sinn selbst mit Wohlgefallen erfüllt, wie ein Triumphzug nach der erfochtenen Schlacht; oder als das Feyerliche, welches blos das Unterliegen der Sinnlichkeit objektivirt und den Sieg zweifelhaft lässt. Der Sinn ist hier niedergebeugt und ahndet blos, wie der Zug der Trauernden hinter dem Sarge des Geliebten, das Erwachen des Geistes, welches ihn wieder beleben wird. Das Prächtige spricht daher in lauten hohen Jubeltönen, in kurzen, aber bestimmten Rhythmen, in schneller, aber nicht ungleicher Bewegung: denn das Gefühl der Kraft ist noch lebendig und theilt jeder Bewegung seine Festigkeit und Bestimmtheit mit. In fremde Harmonien verliert es sich nur dann, wenn Wildheit sich in den Jubel mischt, beym Siegsgeschrey der Armee, nicht beym Lob- und Dankgesange im Tempel. — Das Feyerliche hingegen bewegt sich in leisen tiefen Tönen, in langsamen Tempo, in gleichem und auch ungleichem Takte, in langen, fast nie geendeten Rhythmen, deren Gang und Harmonie der Sinn nicht begreift, und die mit ewig aufgehaltner, und immer nicht befriedigter Erwartung das geängstete Herz zu zersprengen drohen. Melodie ist hier nicht zu finden, ausser wenn die Schwermuth das völlige Unterliegen ahndet und ihre Traurigkeit in klagenden Rhythmen und sich senkenden Tönen laut werden lässt. Die tiefste Schwermuth klagt in ungleichem Takte, denn die Kraft ist von ihr gewichen, und versunken in ihren Schmerz flieht sie selbst die Beruhigung; sie sehnt sich nicht nach Glück und Freude, sondern einzig nach dem Ende ihrer Leiden, nach Ruhe; daher verlassen die Töne ihr buntes wechselndes Spiel, sie senken und wenden sich nach der Tiefe, nach ihrem Grundtone zu, aus welchem sie entstanden. Sie erfassen mit sehnender Ahndung die Tiefe, wo sie es können, ohne ihr Göttliches, die Harmonie zu zerstören; daher treten sie als Molltöne aus der natürlichen Reihe, um sich schon aus der Ferne dem Schoosse der Ruhe zuzuneigen. Das Mitleid senkt ebenfalls den Ton, aber es eilt nicht mit dieser ergreifenden Sehnsucht nach der Tiefe. Sein Wesen selbst ist nicht zernichtet, denn es ist nur der Spiegel eines fremden Leidens, daher behält die Tonart selbst ihre natürliche Tonreihe und die grossen Intervallen, aber in der Melodie zeigt sich die Empfindung des Leidens. Der Trost erhebt sich noch mehr, er spricht in gleichem Takte und in bestimmtem Rhythmus, sich erhebend und dann senkend, wenn das Mitleid sich zu ihm gesellt. — Sie sehn, dass es eben nicht schwer ist, Aehnlichkeiten zwischen der Natur der Empfindungen und ihrem Ausdruck in der Musik aufzufinden, und die Sache in einem psychologischen Raisonnement alsdann weiter auszuspinnen; aber für die Kunst und für die Aesthetik gewinnen wir durch ein solches vages

Geschwätz gar nichts. Wie Empfindungen musikalisch ausgedrückt werden sollen, muss ein Jeder, welcher Komponist seyn will, von Natur fühlen, und darüber lassen sich keine Regeln geben. Eben so wenig über den Ausdruck im Gesange. Die Kritik kann hier nichts thun, als die Irrwege anzeigen, auf welche man durch scheinbare und einseitige Theorien geführt werden kann; z. B. im Gesange so wie im Sprechen deklamiren zu wollen, den Inhalt der Empfindung und nicht blos die Form darzustellen, und was dergleichen Irrthümer mehr sind. Es ist gewiss, dass unsre ästhetischen Theorien für die Kunst und ihre Ausübung soviel Schaden gestiftet haben, als die metaphysischen Spekulationen für Philosophie und ihre Anwendung im Leben. Alle diese Theorien sind nichts, als eine ertödtete Poesie; Spekulation hat ihr das innere Leben geraubt und versucht es vergebens, durch die höhere Mechanik der Abstraktion und Reflexion den kalten Leichnam von aussen zu beleben. Wie das Genie handle, kann nur das Genie selbst enthüllen, indem es die Thätigkeit seiner Phantasie auf das genialische Produciren selbst richtet, und so die Kunst zum Objekte der Kunst macht. Die philosophische Untersuchung, welche sich selbst versteht, bleibt hiervon fern, und fragt blos: was das Genie in den mancherley Bestimmungen, welche es durch die Endlichkeit des Erkenntnisvermögens erhält, darstelle, und auf diesem Wege entsteht eine Aesthetik, welche das eigentliche Wesen der Kunst bestimmt, und jede der einzelnen Künste sichert, dass sie nicht in ein fremdes Gebiet eingreife, in welchem sie nicht mit ihrer eigenthümlichen Kraft würken kann, oder dass sie nicht gern, um nur zu gefallen, ein fremdartiges unästhetisches Interesse des Reizes oder der Reflexion zu erregen suche. Durch eine solche Untersuchung lassen sich die Grenzen der Poesie und der Musik, die Eigenthümlichkeiten jeder dieser Künste, und die Bedingungen ihrer Verbindung mit Sicherheit und bestimmt angeben. Das Resultat, auf welches wir gekommen sind, dass die Musik die Form der Empfindung, die Poesie aber ihren Inhalt darstelle *), gründet sich blos auf jene Untersuchung, und so lange wir nicht Dinge zu wissen verlangen, deren Erkenntnis ganz ausser den Grenzen der Untersuchung liegt, wird uns nie eine Frage auf diesem Wege unbeantwortet bleiben. — Sie scheinen aber durch diese Aussichten eben nicht sehr befriedigt?

„Ich kann es nicht läugnen, ich hatte mir mehr versprochen. Ich gebe zu, dass alle jene, aus der Psychologie hergenommenen Analogien zu vag sind, um eine bestimmte Theorie darauf zu gründen; aber von dem, worauf es bey unsrer Untersuchung hauptsächlich ankommt, kann ich mich noch nicht überzeugen: dass nämlich die Deklamation im Singen, also der Gesang, nichts andres sey, als der musikalische Ausdruck der Empfindung. In Opern kommen doch Stellen vor, welchen gar kein musikalischer Ausdruck an die Seite gesezt werden kann, weil in ihnen keine Empfindung ist. Ich spreche nicht von schlechten Opern, deren Reimerey ohne die Musik gar unausstehlich seyn würde, sondern von den nothwendig leeren Stellen, welche der Bau eines solchen Ganzen, als eine Oper ist, unumgänglich herbeyführt. Im einzelnen lyrischen Gedicht werden sie freylich nicht vorkommen, denn dieses soll ganz und durchaus Empfindung seyn, wie eine In-

*) Sollte wohl jemand dieses so misverstehen können, als ob hiermit behauptet werde: der Inhalt eines Gedichtes mache sein poetisches Wesen aus? Ein solches Misverstehen würde ein gänzliches Nichtverstehen des bisher Gesagten, und eine Unbekanntschaft mit der zu ästhetischen Urtheilen erforderlichen Ansicht voraussetzen, welcher durch eine erläuternde Anmerkung nicht würde abgeholfen werden können. Wer aber nur desorientirt ist, wird sich durch einen Blick auf das Wesen des Organismus in der Natur leicht orientiren können. d. Verf.

terjektion; aber die Oper, deren Ganzes sich nicht so zusammenfassen lässt, wird in einzelnen Theilen immer an sich leere, und nur in Bezug auf das Ganze bedeutende Stellen haben, so wie einzelne Worte des empfindungsvollsten Satzes an sich leer und ausdruckslos sind. Was soll nun die Musik mit diesen machen, da sie doch einmal, des Ganzen wegen, gesungen werden müssen? So giebt es auch im Gegentheil Stellen voll Empfindung, welche aber, des Dramatischen der Oper wegen, nicht die Ausführung im Gedicht zulassen, die sie einer zweckmässigen musikalischen Behandlung fähig machen würde. Die Handlung, welche doch bey allem Theatralischen eine Hauptsache ist, treibt rasch vorwärts, und reisst die Musik mit sich fort. Wie soll der Komponist solche Stellen behandeln, welche ihm gleichsam einen Kampf mit den andern Künsten abdringen? wie soll er diesen ihr Recht lassen, ohne seine Kunst und ihren Ausdruck zu vernachlässigen? Wenn der Gesang nur das seyn soll, was Sie aus ihm machen wollen, so ist diese Aufgabe durchaus nicht zu lösen, und wir sind ästhetisch gezwungen, unsre Opern als reizende Ungeheuer aus der Reihe wahrer Kunstwerke zu verweisen."

Die Aufgabe einer Oper, welche durchaus und ganz Gesang seyn sollte, möchte allerdings nicht zu lösen seyn. Zum Glück macht aber unsre Oper keinen Anspruch auf den Preis eines solchen Ganzen. Erinnern Sie sich, dass schon im Gesange die beyden vereinigten Künste ihre besondre Individualität aufgeben müssen, um ein gemeinschaftliches Ganzes zu bilden. Soll nun der Gesang selbst wieder eine neue Verbindung mit andern Künsten eingehen, so wird er natürlich ebenfalls seine Individualität als Gesang theils aufgeben, theils beschränken müssen, je nachdem es die mit ihm zu verbindenden Künste erfordern. Sein poetischer Theil wird bestimmt durch das dramatische Wesen des Ganzen, welches selbst über die einzelnen lyrischen Stellen sich verbreitet; durch die Eigenheiten des Dialoges und der mit ihm verbundenen Handlung, welche selbst wieder dem eigentlichen Theater-Dialog Bestimmungen giebt, die der Dialog des dramatischen Gedichts nicht hat. Sein musikalischer Theil erhält seine hauptsächlichste Bestimmung durch die mit dem Gesange verbundene Instrumentalmusik, zum Theil auch durch die Mimik, und überhaupt soll nichts in der Oper seyn, was nicht wechselsweise Bestimmungen erhielt und Bestimmungen ertheilte, weil jeder Theil eines organischen Ganzen, dem Wesen des Organismus gemäss, zugleich Mittel und Zweck seyn muss. Für unsre Aufgabe interessirt uns die Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik am meisten, und Sie werden sich erinnern, dass ich alles bisher Gesagte schon einmal auf den reinen Gesang, ausser Verbindung mit Instrumentalmusik beschränkt habe. Wir sind jezt auf einem ganz neuen Felde, und die Bedenklichkeiten, welche dort nicht gehoben werden konnten, fallen vielleicht hier von selbst weg.

„Ich ahnde so etwas. Aber warum beschäftigten wir uns so lange mit unbefriedigenden Untersuchungen? Wir konnten mit einemmale da seyn, wo wir jezt sind."

Das konnten wir freylich. Es ist aber nicht um den Ort zu thun, sondern um das Orientirtseyn auf demselben. Auch hier z. B. werden wir nicht erfahren, wie Empfindungen ausgedrückt werden, aber wem der Ausdruck der Empfindung im Gesang sowohl als in der Deklamation bekannt ist, wird einsehn, wie dieser Ausdruck durch das Hinzukommen der Instrumentalmusik verändert werde, und wie es durch diese möglich sey, über die an sich leeren Stellen, — wie Sie sie nannten — den Geist des Ganzen zu verbreiten, und andre Stellen, deren poetischen Flug der Gesang nicht erreicht, durch ihre unmittelbare Macht fest zu halten. Die so genannte deklamatorische Musik findet bey dieser Betrachtung selbst ihren Platz, aber sie allgemein, als die einzige wahre Musik aufstellen zu wollen, möchte wohl einen Wortstreit, oder die Vernachlässigung eines Unterschiedes voraussetzen.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe, in Musik gesezt, und Ihro Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin Helena Pawlowna — — gewidmet von Friedrich Heine, Herzogl. Meklenb. Schwer. Kammermusikus. Leipzig, in Commission bey Breitkopf und Härtel. (Ladenpr. 1 Thlr.)

Es hat dem Rec. viel Freude gemacht, diese Sammlung von Liedern, und durch dieselbe ihren Verfasser, von dem er bis dahin noch gar nichts wusste, kennen gelernt zu haben. Die Sammlung ist offenbar eine der besten, die seit Jahr und Tag erschienen sind, und bestehet aus neun deutschen und drey französischen Liedern oder Gesängen (mit dem leztern Ausdruck ist das gemeynt, was man gewöhnlich, und wunderlich genug, durchkomponirte Lieder nennet, und was vielleicht besser Canzonette genannt würde.) Die Gedichte sind gut gewählt — mannichfaltig in Inhalt und Form, meistens wenig bekannt und also nicht schon, wer weiss wie oft durchgesungen, sind musikalisch, und doch wenigstens sämtlich von so viel poetischem Werth, dass man sich nicht mit dem ersten Vers begnügen, sondern sie sehr gern ganz singen mag. Der Komponist hat mit Geist, mit gewiss nicht gemeiner Geschicklichkeit, und mit noch seltnerer Sorgfalt den Sinn eines jeden, und auch, was der Mahler den Ton des Ganzen nennt, in seiner Musik vortrefflich wiedergegeben, dabey die Behandlung der Worte keinesweges vernachlässigt — also die ersten Forderungen an einen Lieder-Komponisten erfüllt, und zugleich die sichersten Mittel, immer interessant und neu zu bleiben, benuzt. Der Gesang ist fast überall leicht und fliessend; zum Vortheil mancher Sänger und Sängerin sind alle Stellen, die einen etwas weiten Umfang der Stimme verlangen oder schwere Intervallen enthalten, doppelt und erleichternd geschrieben; Harmonie und Akkompagnement sind nirgends überladen, aber nachdrücklich und bedeutend, wo dazu der Ort ist. Am besten haben dem Rec. gefallen: der Hirtin Nachtlied, S. 6.; das Lied von Lafontaine S. 10.; die Elegie: Ich wähnte zwar, ich könnte von dir lassen, S. 14.; (mir das allerliebste der Sammlung. Meisterhaft ist darin besonders die Musik zu den Worten: als, unbekannt mit deines Herzens Tücke, ich Gift von deinen Lippen sog, S. 15. Wer seinen Dichter so trifft, der hat Beruf zur Gesangskomposition) und das Trinklied, S. 18., für zwey Tenorstimmen und eine Bassstimme mit Klavierbegleitung gesezt, das eine gewisse derbe, wiederhaltige Lustigkeit hat, die hier recht wohl thut. Die Romanze, S. 20 folg. gefällt mir am wenigsten, so wie ihr Langbeinischer Text. Die folgenden drey französischen Gesange sind sehr hübsch. Die Musik zu den Worten des ersten: Ne pleure pas, mon amie; j'ai peu de tems à souffrir: tout mal cesse avec la vie, et qui te fuit, va mourir — (S. 24 Ende und 25.) lässt sich beynahe der oben angeführten an die Seite setzen. Die artigen Variationen des Akkompagnements zu der Romanze, S. 29. folg., thun recht sehr gute Würkung auf der Harfe, weniger, auf dem Klavier.

So mag denn dies angenehme Werkchen dem Publikum empfohlen, und sein Verf. zur Fortsetzung solcher Arbeiten ermuntert seyn. Kleine Flecken, wie die Behandlung der Sylben S. 15. Takt 2., die doch immer unreine Harmonie S. 32. lezter, S. 33. vierter Takt — so gut sich beyde verbergen, und so viele grosse Männer sie sich zu Schulden kommen lassen, bleiben dessen ungeachtet kleine Flecken, die der sich ernstlich bildende wohl an Andern, aber nicht an sich selbst zu entschuldigen geneigt ist, und die also auch Hr. Heine in Zukunft noch sorgfältiger vermeiden wird.

Kurze Nachrichten.

Berlin, d. 4ten Dec. An Konzerten hat es, seit meinem lezten Briefe, uns nicht gemangelt.

Ich will sie Ihnen nur kurz anführen. Den 27sten Nov. gab Hr. Org. Seidel an der Marienkirche, der seit einigen Jahren auch zweyter Direktor des Orchesters am Nationaltheater ist, im ehemaligen Lichtenauischen Theater seine Komposition des Hymnus auf Gott vom Herrn von Köpken, mit Beyfall. Den 30sten gab der königl. Kammermus. Hr. Kaspar ein Konzert in dem schönen Saale der Loge Royal-York, wo wir zuerst Haydns 7 Worte des Erlösers am Kreuz nach der neuen Bearbeitung derselben hörten, und wo auch der Kammerm. Hr. Tausch ein Klarinett-, so wie der junge Rode (Schüler des Konzertm. Hrn. Haake) ein Violinkonzert recht sehr brav spielten. In dem Konzert einer fremden Dem. Cenni am 2ten Dec. spielte ihr Begleiter, Hr. D'all'Occa, ein Konzert und Variationen auf dem Contrebasse, und fand des schönen Tons wegen, den er dem kolossalen Instrumente abzulocken verstand, viel Beyfall. Den Tag darauf gab der Kammerm. Möser ein Konzert, worin er und Hr. Seidler sich auf der Violin, Herr Ezelius, Tenorist bey der Stockholmer Oper und Mad. Schick sangen — leztere die Hauptarien der Vitellia aus Mozarts Titus, von den Herren Tausch und Ritter begleitet. Ich habe nicht nöthig erst zu sagen, dass dieser Abend einen wahren hohen Kunstgenuss gewährte, da die hier angeführten Namen ihn verbürgen. — Die als neu verkündigte Oper, Felix oder das Findelkind, (Musik von Graffigny) erkannte man als einen alten Laden-, oder vielmehr Theaterhüter, welcher unmöglich viel Glück machen kann.

Anekdoten.

D. Martin Luther schreibt einmal seinem verehrten Churfürsten, er möchte einen gewissen „feinen Musicum" unterstützen; er habe vor kurzem ein artig Lied gedichtet „wie die Herrn und die Pfäfflein das Garn legten und die armen Seelen fingen", und eine „lustige Weise dazu gesezt, dass man des Singens nicht müde werden" könnte. Dass der edle Churfürst die Bitte Luthers erfüllte, ist wohl gar nicht erst die Frage. Das geschahe bekanntlich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Ein kleiner grosser Herr, der aber doch etwas zu regieren hat, hörte einen jungen Dilettanten, hatte seine Freude an ihm, und versprach ihm Unterstützung, wenn er vielleicht sich ganz der Kunst widmen, und einmal in gewisse Verhältnisse zu der Hofmusik treten wollte. Der junge Mensch lässt seine bisherigen Geschäfte, widmet sich, seiner Fähigkeit und Neigung nach, der Kunst, wird unterstüzt, und macht auswärts seine Schule. Auf einmal bleibt, ohngeachtet alles Vorbittens, die Unterstützung aus, der junge Mensch wird ruinirt — warum? Seinen Fleiss und seine Fortschritte zu bezeigen, hatte er dem Musikdirektor seines Gönners sechs von ihm (dem Kunstschüler) komponirte Lieder übersandt; der Direktor hatte die Musik so sehr hübsch gefunden, dass er dem Gönner und Begünstigten Freude zu machen gedachte, wenn er sie jenem überreicht. Und der Gönner findet unter den komponirten Gedichten — Schillers „Worte des Glaubens," und darum verstösst er den jungen Mann. Das geschahe kurz vor Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Ginge die Gradation so fort, so schnitte man, etwa nach einem eben so langen Zwischenraume, dem Komponisten die Gurgel ab, der die Litaney in Musik sezte, weil darin stehet: Alle unschuldig Gefangene los und ledig lassen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. №. V. 1801.

Jos. Haydn's Jahreszeiten.

Ich erkläre hiermit, dass die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig die einzig rechtmässigen Verleger meiner Komposition, die Jahreszeiten betitelt, für ganz Deutschland sind.

Wien, den 6ten December 1801.

Joseph Haydn.

Um dem Nachstich dieses Werks zu begegnen, und den Wunsch vieler unserer entferntern Correspondenten zu erfüllen, werden wir den angekündigten Pränumerationspreis, als

für die vollständige Partitur 8 Thal. Sächs.
für den vollst. Klavierauszug 3 Thal. Sächs.

noch bis zu Ende des Monats März 1802 annehmen, und Sammlern das 5te Exemplar frey überlassen.

Der Klavierauszug ist bereits fertig und wird von uns sofort an die Pränumeranten versandt werden.

Der Druck der Partitur, welche über 120 Bogen stark wird, hat noch nicht ganz beendigt werden können; sie wird daher erst in einiger Zeit nachfolgen.

Leipzig, im December 1801.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

Lieder der Religion, der Freundschaft und Liebe; mit Klavierbegleitung.

Unter diesem Titel werde ich eine von mir in Musik gesezte Liedersammlung herausgeben. — Sie enthält Lieder unsrer besten Dichter für mancherley Verhältnisse und Stimmungen des Herzens, für heitere und trübe Stunden, für geselligen Frohsinn und ernsten Selbstgenuss.

Die gütige Aufnahme, die meine in diesem Jahre herausgegebenen Lieder der Unschuld und Liebe fanden, lässt mich auch für diese neuen Kompositionen kein unfreundliches Schicksal fürchten, da sie, nach dem Urtheil mehrerer Kenner, vor jenen in mancher Hinsicht Vorzüge haben. Auch finden sie bey den ungeübtern Jüngern der Kunst vielleicht schon dadurch eine Empfehlung mehr, dass die meisten von ihnen leichter zu singen und zu spielen sind.

Der Pränumerationspreis, in Louisd'or zu 5 Thaler oder in Dukaten zu 2 Thlr. 20 Gr., ist:

für ein Exemplar auf ordinairem Papier 1 Thlr. 6 Gr.
- - - - Royal-Papier 1 - 12 -
- - - - Imperial-Papier 2 -

Auf jede fünf Exemplare wird ein sechstes frey gegeben.

Die Namen der Abonnenten, welche vorgedruckt werden sollen, erbitte ich mir spätestens in der Mitte Januars k. J. Der Druck des Werks wird ohnfehlbar im Januar angefangen.

Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey; damit diese übrigens immer sicher und möglichst schnell an mich gelangen, so erbitte ich sie mir unter der Addresse: „An den Advokat Beneken in Hannover."

Ronnenberg, bey Hannover, Ende November 1801.

Friedrich Burchard Beneken.

Anzeige.

Monolog aus Friedrich Schillers Jungfrau von Orleans, mit einer harmonischen Begleitung im Klavierauszuge von C. Schulz. fol. in geschmackvollem Umschlage. Preis (in allen Buch- und Kunsthandlungen) 6 Gr.

Aufforderung.

Nicht blos die Pränumeranten, sondern alle Freunde der Musik und Verehrer des Hrn. Kapellmeister Rei-

chardt wünschen die Beendigung des Stichs seiner Oper Brenno, um so mehr, als sie sich vor der baldigen Aufführung derselben in ihre Schönheiten desto mehr einzuweihen wünschen. Der Herr Kapellm. Reichardt wird daher eine Aufforderung, diesen Wunsch baldigst zu erfüllen, nicht übel deuten.

B. den 25sten Nov. 1801.

S.

Berichtigung.

N. 7. d. Z. S. 110. Z. 9. von unten, ist in der Nachricht aus Kassel durch ein Versehen, nicht des Einsenders, anstatt: Friedrichs ersten Exequien, Friedrichs des Ersten Exequien stehen geblieben.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gyrowetz, A., 3 Sonates p. Fortép. av. Violon ou Fl. et Violonc. Op. 34. 2 Thlr.

— — 3 gr. Duos dialogués et concertans p. 2 Viol. Op. 35. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 do — — Op. 36. 1 Thlr. 16 Gr.

Häussler, E., 6 Canzonette italiane. 12 Gr.

Hirsch, L., 3 Duos pour 2 Viol. 1 Thlr. 16 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors concert. p. 2 Violons, A. et Violonc. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

Mraseck, Mlle, 6 Arien mit Begleitung d. Guitarre. 16 Gr.

Pichel, W., 12 Variazioni di Violino av. acc. d'un altro Violino. Op. 44. 11 Gr.

Raussini, 6 Canzonette italiane coll' accomp. d'una Ghitarra. 16 Gr.

Vierling, I. G., Sammlung 3 stimmiger Orgelstücke. 12 Gr.

Kauer, F., Ouverture und Favoritgesänge aus der Oper: Die Nymphe der Donau. 2r Th. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmeister, Concert pour Flûte princip. avec acc. Op. 20. Liv. 6. 1 Thlr. 18 Gr.

— — 3 Duos pour 2 Flûtes traversieres. Op. 24. Liv. 1. 1 Thlr. 18 Gr.

Della Maria, Ouverture du Prisonnier arr. pour 2 Violons. 10 Gr.

Bierey, G. B., das Donauweibchen 3r Th. Klavierauszug. 2 Thlr. 12 Gr.

— — einzelne Arien daraus à 3 — 6 Gr.

Bornhardt, I. H. C., Variationen für das Fortep. über das Lied: Der Lenz belebet die Natur. Op. 16. 12 Gr.

— — do — — über das Lied: Liebe dacht' ich oft im Stillen. Op. 17. 8 Gr.

Hoffmeister, I. A., 12 Variations p. Flûte, Violon, Viole et Violoncelle. Op. 53. 12 Gr.

Archives de Musique du théâtre français arr. p. Pianof. et Chant. No. 3. 10 Gr.

Knecht, I. H., kleine praktische Klavierschule. 3s H. 20 Gr.

Bihler, 12 Allemandes nouveaux pour le Pianof. 10 Gr.

Danzi, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

— — (Mad.) 3 Sonates p. le Pianof. avec Violon obligé. Op. 1. 1 Thlr. 14 Gr.

Winter, P., 3 Quintetti per 2 Violini e Viola et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, A., Notturno pour Flûte, Violon, Alte et Violoncelle. No. 6. Op. 38. 1 Thlr. 8 Gr.

Schulthesius, G. P., Riconciliazione fra due amici. Tema originale con Variazioni analoghe al Soggetto. Saggio di Comp. patetico-carratteristica per il Fortepiano. 1 Thlr.

Steibelt, 12 Walzes pour 2 Flûtes. 16 Gr.

Heine, Fr., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe. 1 Thlr.

Kunzen, F. L. Ae., Hymne auf Gott mit Begleitung des Klaviers. 1 Thlr.

Blasius, Fr., 6 Duos faciles pour 2 Clarinettes. Op. 40. 1 Thlr. 12 Gr.

Dumonchau, C., 3 Sonates pour Fortépiano. Op. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Ferrari, 5 nuove Canzonette. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. Fr., 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 51. 1 Thlr. 12 Gr.

Gatayes, 2 Sonates p. l. Harpe. Op. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

— — premier pot-pourri pour la Harpe. Op. 6. 21 Gr.

— — 2 Sonates du célèbre Krumholz arrangées en Duos pour Harpe et Piano. Op. 7. 1 Thlr. 15 Gr.

(Wird fortgesezt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Decemb. N°. 14. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Beschluss.)

Die Instrumentalmusik begleitet entweder den Gesang blos, als die zu der Melodie gehörige Harmonie und gehört dann hauptsächlich dem musikalischen Theile des Gesangs an, oder sie dient als ein eignes neben dem Gesange für sich würkendes Mittel der Darstellung ungefähr auf die Art, wie sie in den ehemaligen Melodramen neben der Deklamation ein eignes Darstellungsmittel abgab. Die erstere Art der Anwendung der Instrumentalmusik interessirt uns hier weniger, da sie ihre Bestimmungen nicht unmittelbar von der Poesie erhält, sondern erst mittelbar durch die Musik, welche im Gesange mit der Poesie vereinigt ist. Die Begleitung eines Liedes z. B. mit der Guitarre oder der Harfe hat blos den Zweck, die Melodie zu unterstützen und ist dieser allezeit untergeordnet. Dasselbe gilt auch von der Orchesterbegleitung, sogar dann, wenn einzelne Instrumente die Singstimme begleiten oder auch wohl nachahmen; denn durch alles dieses entsteht keine für sich bestehende Darstellung, sondern die Singstimme bleibt das Herrschende, welchem die Instrumente nur als begleitende und ihm blos adhärirende Verzierungen dienen. Ganz anders verhält es sich aber mit der zweyten Gattung der Instrumentalmusik, bey welcher die Fähigkeit den Gesang zu begleiten, blos die negative Bedingung ihres Hinzukommens ist — ich meyne damit nicht allein, dass ihre Harmonie der Harmonie des Gesanges nicht widersprechen darf, sondern überhaupt, dass sie den Gesang, und die Vernehmlichkeit seines poetischen und musikalischen Theiles nicht vernichten darf. — Diese hat ihr eignes Gebiet, auf welchem sie würkt und wo sie weder dem Gesange, noch dieser ihr adhärirt. Wir brauchen aber einen festen Punkt, von welchem aus wir ihr Wesen betrachten, und da — wenn anders eine Sache richtig ist — alle Ansichten auf dasselbe Resultat führen müssen: so können wir vom Gesange selbst aus die Untersuchung anfangen. Wenn der Gesang, als Gesang, in seiner Art vollkommen ist, so bildet er ein in sich vollendetes Ganzes, welches eben deswegen keinen Zusatz von Aussen verträgt. Das Hinzukommende kann nicht eingreifen, weil wegen der schon vorhandenen Vollendung des Ganzen kein Platz für fremde Einwürkung ohne Zerstörung übrig bleibt. Soll aber das Hinzukommende nicht eingreifen, so kann es mit diesem sich nicht vereinigen und beyde Dinge bleiben sich fremd, es wäre denn, dass sie durch Beziehung auf eine ganz neue verschiedene Sphäre vereinigt würden, wo denn freylich aus beyden wiederum Ein Kunstwerk entsteht, sobald die Verbindung durch Anschauung und nicht etwa durch einen Misgriff der Reflexion gegeben ist.

„„Eh' Sie fortfahren, lassen Sie sehen, ob ich Ihren Sinn gefasst habe. Ein Lied z. B. ist durch den blosen Gesang ein Ganzes für sich. Es verträgt daher zwar die blos begleitende Instrumentalmusik, sey es eines einzelnen Instrumentes oder eines Orchesters, aber nicht die selbst darstellende Instrumentalmusik. Wollte man sie zusammen verbinden, so würden sie sich doch nicht mit einander vereinigen, jedes würde dem andern fremd bleiben und eins das

andere ungeniessbar machen. Anders hingegen wäre es, wenn weder das Lied noch die Instrumentalmusik selbst die beabsichtigte Darstellung wäre, sondern ein Drittes, zu welchem beyde als Mittel würkten. In einer Oper könnte sehr wohl ein Lied oder eine Romanze während des Geräusches eines Balles, eines Sturmes, einer Schlacht oder etwas dieser Art gesungen werden, denn hier wäre die Vereinigung in einer neuen Sphäre durch eine neue Synthesis der Anschauung gegeben." "

Vollkommen richtig. Sie werden also nun ohne Bedenklichkeit zugestehen, dass die darstellende Instrumentalmusik — diese einzelnen Fälle abgerechnet — nur dann statt haben kann, wenn der Gesang selbst noch kein für sich bestehendes Ganzes bildet, und also fur die Würksamkeit einer dazu tretenden Kunst noch Feld offen ist. — In dem Wesen der Oper liegt es freylich nun schon, dass dergleichen Spielraum für die Instrumentalmusik, als selbstdarstellende Kunst, vorhanden sey; denn die Handlung, welche das Gedicht der Oper begleitet, der Dialog, besonders in den stärkern Ensembles, wo die Darstellung nicht lyrisch seyn kann, macht Stellen nöthig, welche, wenn sie auch gesungen werden, doch keinen Gesang geben, oder welche wegen der poetischen Individualität den reinen Gesang nicht zulassen. In beyden Fällen findet die Würksamkeit der darstellenden Instrumentalmusik neben dem Singen statt und ist ein hauptsächliches Mittel, das Ganze der Darstellung zu erhalten, welches sonst durch die Leerheit vernichtet werden würde. Misverstehn Sie mich aber hier nicht, als ob die Instrumentalmusik hier gleichsam ein Intermezzo bilden solle, damit das Ganze nur nothdürftig zusammenhänge, und ohne dann und wann eintretende Langeweile gehört werden könne: es soll im Gegentheil dieselbe innige Vereinigung zwischen Gesang und Instrumentalmusik statt finden, welche zwischen Musik und Poesie im Gesange statt hat.

„Beyspiele werden uns dieses wohl am besten erläutern, und unsre Komponisten scheinen von der Nothwendigkeit einer darstellenden Instrumentalmusik so überzeugt, dass an Beyspielen für die richtige und verfehlte Darstellung eben kein Mangel seyn kann."

Vorher nur noch einige nöthige Erinnerungen. Sie haben gewiss öfters das Geschmackwidrige in unserer deutschen Art, Opern aufzuführen, bemerkt, dass unmittelbar nach dem Gesange alle Spur von Musik auf einmal verschwindet; das Orchester schweigt und die Sänger, als ob sie auf einmal verwandelt oder in eine andre Welt versezt wären, fangen an zu sprechen, bis dann wieder — man weis nicht warum und woher — der Geist über sie geräth und sie eine Zeitlang singen. Nur die Gewohnheit und unsre bekannte Genügsamkeit kann uns ein dergleichen Gemengsel erträglich finden lassen. In Liederspielen ist es ein ganz andres Verhältnis. Hier singt man aus keinem andern Grunde, als warum man wohl auch im gemeinen Leben ein Liedchen singt und so bleibt das Ganze, des Singens ungeachtet, in seiner Sphäre. Anders ist es mit der Oper. In dieser ist das Singen in der Regel und gegründet in der Natur dieser ganzen Gattung. Sobald also gesprochen wird, fällt das Ganze unausbleiblich aus seiner eigenthümlichen Sphäre in eine niedre herab, und steigt und fällt so fort, bis es zu Ende ist. Das Recitativ ist daher der Oper nöthig, um sie in ihrer Sphäre zu erhalten, und wie wir in der höhern Gattung der Schauspiele z. B. Schakespeare's, Schillers, drey Grade des Sprechens haben, nämlich Prosa, (in fortlaufenden oder als regellose Jamben abgesezten Zeilen, gilt doch wohl gleich?) Jamben, und Reime (in jambischen oder trochäischen oder andern Versen): so brauchen wir in der Oper dieselben Grade für das Singen, nämlich das Recitativ, den unvollkommnern, von der darstellenden Instrumentalmusik unterstüzten Gesang, und den eigentlichen Gesang, welcher allezeit lyrisch ist. Das begleitete Recitativ und das gehaltlose melodische Singen, ohne Instrumental-Darstellung, stellen sich zwischen das Recitativ

und den mittlern Grad des Operngesangs, ungefähr wie perspektivische Zeichnung und Basrelief sich zwischen Zeichenkunst und Plastik stellen. Das erstere, als ein Maximum einer Differenz, ist hauptsächlich für das tragische; das leztere, als ein mangelhafter und dabey pretentioser Gesang, — gleichsam als Parodie des Gesanges — passt nur für das Komische. Beyspiele dieser Art finden sich in den mehresten Dittersdorfischen Opern, besonders in seinen Duetten. In den Müllerschen und sämmtlichen aus Tanzmusik bestehenden Opern macht diese Gattung den einzigen komischen Reichthum der Komponisten aus, welcher durch die Tanzmelodie noch mehr simplificirt wird. In Mozarts Kompositionen findet sich diese, freylich etwas nüchterne Darstellung des Komischen nie; bey Paesiello, Cimarosa und in den meisten französischen Operetten nur selten, und auch dann mit Auswahl. Wären die Komponisten ihre eignen Dichter, so würde sich diese ganze Gattung blos auf den Ausdruck der Ironie einschränken lassen, zu welchem sie Dittersdorf in seinem Hieronymus Knicker glücklich angewendet hat. Der eigentliche Gesang, mit blos begleitender Instrumentalmusik, findet, wie überall, so auch in der Oper nur dann statt, wenn das Gedicht, mit welchem sich die Musik vereinigt, lyrisch ist. Das Rein-lyrische kann aber der dramatischen Natur der Oper wegen selten, oder doch nicht leicht in langen Sätzen in der Oper vorkommen, daher nimmt die Instrumentalmusik fast durchgängig an der Darstellung Theil und selbst in den einzelnen lyrischen Stellen bekommt die begleitende Instrumentalmusik eine Art von eigner Darstellung durch den Charakter der Instrumente. Ein Beyspiel ist Pamina's Arie: Ach ich fühl', es ist verschwunden. Der Gesang enthält hier offenbar die ganze lyrische Darstellung, aber die Begleitung giebt theils durch den Charakter der begleitenden Instrumente, theils durch ihren Beytrag zu Führung und Haltung der Melodie, dem Ganzen den dramatischen Anstrich, welchen die Oper erfordert, und welcher ihre Gesänge von dem Rein-lyrischen des Liedes unterscheidet. So lange der Operngesang lyrisch bleibt, ist nun der musikalische Ausdruck der Empfindung die einzige dabey statt findende Deklamation, und hierüber wurden wir schon vorhin bey unserm Gespräch über den Gesang einig. Sobald aber ein Gedicht, welches entweder ganz oder zum Theil nicht lyrisch ist, gesungen werden soll, so fällt freylich die dem Gesang eigne Darstellung von selbst weg und die deklamatorische Musik findet von selbst ihren Platz, ohne dass ihre Theorie einen polemischen Theil gegen die lyrische Musik nöthig hätte, um ein Terrain sich zu erobern.

„Endlich nähern wir uns doch der Hauptsache. Es scheint mir aber, als ob man unter deklamatorischer Musik zeither gerade das Gegentheil, und fast dasselbe verstanden habe, was Sie lyrische Musik, oder lyrisch-musikalischen Ausdruck nennen. Wenigstens scheint Gretry unter deklamatorischer Musik eine sehr melodische, gesangvolle Musik zu verstehen, wenn er die deklamatorische Musik so beschreibt, dass sie aus der Deklamation einen reinen und leichten Gesang ziehe, wobey die Orchesterbegleitung nur als etwas Zufälliges hinzukommt, und wenn er sodann diese Musik der Gluckschen entgegensezt, welche mit vielem Aufwand von Harmonie und vieler Orchester-Anstrengung, wobey der Gesang oft nur zufällig und gewissermassen begleitend ist, zwar richtig ausdrückt, dabey aber wenig singende Deklamation hat.“

Ich kenne Gretry's Meynung hierüber. Ist es aber richtig, die ganze Gattung des lyrischen Gesangs deklamatorisch zu nennen, weil in einzelnen Fällen die Noten des Gesanges, in den Sprechton transponirt, sich würden deklamiren lassen? Sollte unter deklamatorischer Musik schon eine melodische Musik verstanden werden, so würde unsre Preisfrage nicht nach den Mitteln fragen, die Deklamation dem Gesange anzupassen, ohne der Melodie zu schaden. Gretry hat, soviel mir bekannt ist, nie im

rein-lyrischen oder im rein-dramatischen Fache gearbeitet, und Sie werden mir zugestehen, dass die französischen Operetten der vergangenen Zeit, sogar in ihren einzelnen Theilen, ein sehr artiges und gefälliges Mittel zwischen beyden halten. Er konnte also in dieser Sphäre nicht leicht das Unzureichende der Deklamation zum Auffinden eines lyrischen Gesanges bemerken und eben so wenig die dramatische Macht der Instrumentalmusik zu seinen Kompositionen nothwendig finden. Nehmen Sie noch dazu, dass ein Komponist, welcher der Komposition wegen deklamirt, es mit den Grenzen der Deklamation nicht so genau nimmt, und dass überhaupt das blosse Steigen und Fallen des Tons dem Gesang und der Deklamation unter denselben Umständen eigen ist: so wird es ganz begreiflich, dass Gretry seine besten Melodien durch Deklamation gefunden zu haben meynen konnte, wiewohl er sehr unzufrieden seyn würde, wenn ein Schauspieler seinen Gesang nach seiner Musik sprechen wollte. Dass Gretry seine Manier für eine mittlere zwischen zwey Extremen halte, ist beynahe aus dem Platze zu vermuthen, welchen er ihr selbst in der von Ihnen angeführten Stelle zwischen Gluck und Sacchini anweist. Die Sache ist also ganz richtig und die Ansicht wird nur dann irrig, wenn man die drey verschiedenen Arten von musikalischer Behandlung, welche der Stoff nothwendig macht, für eben soviel verschiedene Manieren in der Komposition hält. Der Komponist muss ihrer aller mächtig seyn, und jede da anzuwenden wissen, wo die Natur des Kunstwerkes ihre Anwendung erfordert. Dass ein Komponist seiner Individualität wegen lieber und glücklicher in einer Gattung schreibt, als in der andern, dass es ihm daher in dieser Gattung mehr gelingt, seinen Werken nächst ihrer Schönheit zugleich die vollendetste Individualität zu geben, ändert die Sache im geringsten nicht, denn der Komponist ist doch unläugbar der grösste, welcher in jeder Gattung die Forderungen der Kunst mit gleicher Vollkommenheit erfüllt. Es versteht sich übrigens von selbst, dass in der Anwendung selbst die Arten der musikalischen Behandlung nicht so abgesondert stehen, als sie die Theorie aufstellt und aufstellen muss, um darüber reflektiren zu können. Die Oper, in welcher sich nicht nur alle Künste, sondern auch alle Gattungen derselben gleichsam chemisch durchdringen, erfordert oft in einem und demselben Satze mehrere dieser Behandlungsarten zugleich, und einsichtsvolle Künstler haben in ihren Kompositionen viel und vortreffliche Muster einer solchen Verbindung gegeben. Lassen Sie uns der Kürze wegen den nicht lyrischen Gesang im allgemeinen den dramatischen nennen, jedoch ohne dabey an das Dialogirte zu denken, und ich hoffe, Ihnen Beyspiele von beyden in demselben Opernsatze zur Gnüge anführen, auch wohl den besondern Grund dieses Wechsels in der Behandlungsart aufzeigen zu können. Nur erwarten Sie von dergleichen Beyspielen nicht, dass sie so evident seyn sollen, wie eine Rechenprobe; denn eben wegen der Natur der Oper hat jeder Satz, ausser den Eigenheiten, welche ihn zu einem Beyspiel für etwas dienlich machen, noch andere Eigenheiten, welche von seiner Stelle, der Verbindung, in welcher er steht, dem Charakter des Singenden, und manchen andern Umständen abhängig sind: von dem Einfluss, welchen diese auf die musikalische Darstellung haben, muss nothwendig abstrahirt werden. Die erste Arie der Königin der Nacht ist in ihrem Anfange, wenigstens in den ersten drey Zeilen bloses Aussprechen der Empfindung. Aller Ausdruck ist daher von dem Komponisten einzig in den Gesang gelegt, und die Instrumente begleiten ihn blos. Mit der vierten Zeile tritt Erzählung, also etwas Dramatisches im weitesten Sinn, ein, und sogleich ändert sich der Ausdruck, das Orchester übernimmt einen Theil davon, und die Singstimme wird beynahe recitirend; ihr Ausdruck wird nicht durch Melodie erreicht, sondern durch bloses Steigen oder Fallen der Töne, wovon das leztere hier wegen des mit Schmerz gemischten Unwillens, welcher die Worte begleitet, seine Anwendung

findet. Diese Musik könnte man also ganz eigentlich einen deklamatorischen Gesang nennen, denn, wiewohl die Töne desselben ganz und gar nicht geschickt wären, dem sprechenden Deklamator zur Vorschrift zu dienen, so ist doch das Wesen der Deklamation im Allgemeinen, nämlich das durch die Empfindung in den Worten bestimmte Steigen und Fallen der Töne, ohne eigentliche, d. h. ausdrucksvolle oder darstellende Melodie hier im Singen beobachtet. Das Deklamatorische in diesen Worten lässt sich noch weiter verfolgen. Kehren Sie die Figur der Noten zu dieser ganzen Zeile um, lassen Sie die Stimme steigen, wo sie bey Mozart fällt, und fallen, wo sie im Originale steigt, so dass sie nicht in die Oktave, sondern in die Terz des Schlussakkordes eintritt, so haben Sie statt des Ausdrucks eines mit Schmerz gemischten Unwillens, den Ausdruck schmerzlicher Resignation, welcher hier, wo es darauf ankam, den Muth des Jünglings zu beleben, am unrechten Orte gewesen wäre. Die folgenden vier Zeilen enthalten ebenfalls nicht einen reinen Ausdruck der Empfindung, sondern eine reflektirende Erzählung, mit welcher sich die Musik nicht zum vollkommnen Gesange verbinden kann. Der Ausdruck der Empfindung, welche diese Worte begleitet, wiewohl sie von ihnen nicht selbst ausgesprochen wird, fällt also wieder in das Gebiet der Instrumentalmusik, und Sie haben öfters bemerkt, wie ausdrucksvoll der Fagott bey dieser Stelle eine eigene klagende Melodie führt. Sobald aber die eigentliche Erzählung vorüber ist und die eigne Empfindung in den Worten: „ich musste sie mir rauben sehen" wieder hervortritt; so bekommt auch der Gesang seine Melodie wieder; der Ausruf: „ach helft!" hingegen, welchen der Gesang nicht erreicht, ist deklamatorisch — in der angegebenen Bedeutung — und der rein erzählende Zusatz: „war alles, was ich sprach" blos recitirend. Jede mit Kunstgeist gearbeitete Komposition wird eine solche Auseinandersetzung zulassen und Mozarts Opern sind voll von Beyspielen dieser Art.

„Wie ich sehe, so hat sich unter dem Gespräch Ihre Meynung geändert. Anfänglich waren Gesang und Deklamation Dinge aus ganz verschiedenen Welten, die so wenig, als Geist und Materie einen Uebergang in einander zuliessen. Jezt aber haben wir ohne viel Schwierigkeit sogar beyde in demselben Gesangsstück vereinigt gefunden, und es kann auf dem eingeschlagenen Wege nicht fehlen, dass wir nicht für manche Stellen in Opern die Deklamation im Singen als einzig möglichen Ausdruck finden sollten."

Das werden wir allerdings, und nach dem, was wir im Anfang unsers Gesprächs über den Begriff „Verhältnis" ausgemacht haben, sollte Sie dieses kaum befremden.

„Ich glaubte nicht, dass dieses zur Sache gehörte, und hielt diese Erklärungen nur für eine etwas pedantische Einleitung, durch welche nichts ausgemacht würde, als Dinge, worüber bey keinem Menschen noch Zweifel entstanden sind."

Sind Sie aber gegenwärtig von dieser Meynung zurückgekommen?

„Aufrichtig zu sprechen, noch nicht ganz. Ich habe Alles bisher über die Hauptsache Gesprochene recht wohl verstanden, und doch kann ich nicht abläugnen, dass sich von den anfänglichen Erläuterungen sehr wenig in meinem Gedächtnisse erhalten hat. Es mochte also wohl nicht so in die Hauptsache eingreifen, als Sie sich einzubilden schienen."

Lassen Sie uns sehen. Wir versuchen doch wohl jezt ein Verhältnis zwischen Gesang und Deklamation aufzufinden, das heisst, nach den obigen Erklärungen, ihren Beziehungs- und Unterscheidungsgrund auszumitteln? Theoretisch war dieses leicht zu bestimmen. Denn das Gemeinschaftliche von beyden besteht darin, dass sie durch einen Wechsel von Tönen artikulirte Laute begleiten; der Unterschied hingegen liegt in der Harmonie, welche den Tönen des Gesangs ein eignes, von den gesungenen Worten unabhängiges Verhältnis giebt, woran

die Sprachtöne, mit welchen deklamirt wird, keinen Theil haben. Uns interessirt aber hier vorzüglich das Praktische. Wir setzen also hier nicht das Singen und das Sprechen einander entgegen, sondern den, in beyden Arten möglichen, und jeder von ihnen eigenthümlichen Ausdruck. Was Gesang werden kann, das kann auch deklamirt werden, aber nicht umgekehrt, was sich deklamiren lässt, lässt deswegen nicht auch den Gesangausdruck zu, wenn es auch überhaupt gesungen werden könnte. Fände sich hier nicht, so wie im Theoretischen, etwas beyden Gemeinschaftliches, so wäre es vergebene Mühe, an dem Aufsuchen eines Verhältnisses zu arbeiten. Dieses Gemeinschaftliche ist aber wirklich vorhanden und besteht in nichts anderm, als in dem, was wir schon einmal, um nur ein Zeichen dafür zu haben, Radix der Musik nennen mussten. Es ist das Unerklärliche — denn psychologische und physiologische Reflexionen und Analogien sind keine Erklärung — welches der Grund aller Sympathie und überhaupt alles Erscheinens des Ideellen im Reellen ist. Wie ein Proteus erscheint es in Gestalten, in Tönen, in Farben, in Gebehrden; es ist der Geist, welcher alles belebt und welchen kein Wort ausspricht. Es lässt den Ton sich erheben und sich senken, anschwellen und verhallen, und würkt so in der Musik des Gesanges, wie in der Deklamation. Allein im Gesange entsteht durch diesen Wechsel der Töne zugleich ein selbst darstellendes Ganzes, welches sich aus den Tönen der Deklamation nicht bilden lässt, und hierin zeigt sich der eigentliche praktische Unterschied von beyden. Sie werden also leicht einsehen, dass man von der einen Seite nicht behaupten kann, der Gesang sey ein höherer Grad der Deklamation, und dass man von der andern Seite doch für das Singen einen deklamatorischen Ausdruck zulassen und sogar fordern kann. Im reinen Gesange ist der musikalische Ausdruck mit dem deklamatorischen zur vollendeten Einheit verschmolzen; die Verschiedenheit beyder verbirgt sich daher vor der Anschauung und tritt nur hervor, sobald jene Einheit oder Indifferenz gestört wird, wenn nämlich das Gedicht nicht die innige Vereinigung mit der Musik zulässt. Hier wird, wenn ein solches Gedicht komponirt wird, der Antheil des Deklamatorischen und des Musikalischen besonders sichtbar, die Singstimme wird deklamatorisch, und ihre Musik fällt an die Instrumente, welche also, so oft deklamatorische Musik überhaupt statt hat, nicht zufällig und der Convenienz wegen angewendet werden, deren Nothwendigkeit vielmehr aus einer richtigen Ansicht des Gesanges von selbst, und vor der Erfahrung, eingesehn werden kann. Bey der Deklamation im Sprechen findet weder jene Indifferenz, noch diese Forderung statt, denn der deklamatorische Ausdruck geht mit nichts eine so innige Verbindung ein und kann seine Töne an nichts andres abgeben, weil sie selbst in ihrer Sonderung von den Worten kein eignes sie zusammenhaltendes Princip in sich haben. Daher können Worte ohne Empfindung gar nicht deklamirt werden, wiewohl in Opern oft gleichgültige Worte durch Hülfe der Instrumentalmusik gesungen werden können. — So hätten wir uns also doch wohl durch richtige Anwendung eines bestimmten Begriffes von Verhältnis orientirt, und die Anerkennung einer deklamatorischen Musik kann sehr wohl mit dem Satz bestehn, dass von der sprechenden Deklamation kein Uebergang durch Grade zum Gesange zu finden sey. Denn selbst die singende Deklamation unterscheidet sich durch die in ihr statt findenden harmonischen Bestimmungen scharf von der sprechenden.

„„Sollte Ihnen hier nicht auch begegnet seyn, was unsern Philosophen zuweilen vorgeworfen wird, dass sie erst etwas zum Hauptthore der Kritik hinaus schaffen, was sie alsdann zur Hinterthüre der praktischen Postulate wieder einführen? Diese Sonderung des Musikalischen und Deklamatorischen kennt keine Gränzen und wir bekommen endlich eine blosse Orchestermusik, wozu die Singstimme einige nichtsnützige Worte hören lässt. Was das

Schlimmste ist, so rechtfertigt die Theorie diese Misgeburten, weil, wie wir schon einmal gehört haben, die Momente bey allem Wechsel sich gleich bleiben. Was wird man nicht alles komponiren können, im Vertrauen auf die Würksamkeit der Instrumentalmusik, und womit wollte man den Komponisten zurückweisen, der sich z. B. einfallen liess, die Odyssee wie eine moderne Ballade durchzukomponiren!""

Sie vergessen bey ihrem angeführten Naturgesetze einen einzigen Umstand, der alles entscheidet. So lange die Momente des Wechsels gleich bleiben sollen, muss der Wechsel selbst fortdauern. Wird daher das eine Entgegengesezte zum Maximum gesteigert, so fällt das andre zum Minimum, und der Wechsel hört gar auf, oder, was dasselbe ist, es wird eine neue Indifferenz hergestellt; nur von andrer Art steigern Sie also das Musikalische in der Instrumentalmusik, oder, was auf der andern Seite dasselbe ist, das Deklamatorische der Singstimme zum Maximum, so fällt auf jeder Seite das Extrem (der negative Faktor) zum Minimum, und es entsteht eine neue Indifferenz, nämlich — das einfache Recitativ, welches, wie schon erinnert, in der Oper die Stelle des prosaischen Dialogs im höhern Schauspiele vertritt. Der Komponist der Odyssee möchte wohl viel Recitativ brauchen, und der Gesang der Rhapsoden kann höchstens Recitativ gewesen seyn, wenn wir ihn nicht, auf Plato's Zeugnis, für blose Deklamation halten wollen. Muss denn aber auch überhaupt alles komponirt werden? Wenn die Theorie angeben kann, wie Worte auch ausser dem Gesange eine musikalische Behandlung zulassen, so wird ja deshalb nicht behauptet, dass es schicklich sey, alles, was sich nicht singen lässt, auf diese Art z. B. zu behandeln. In der Oper ist das Singen wesentlich, hier liegt also die deklamatorische Musik in der Natur des Kunstwerks, und der Operndichter muss diese Natur kennen, und den Komponisten nicht zwingen, entweder auszuschweifen, oder matt zu seyn. In Gedichten hingegen, welche nicht von dem Dichter ausdrücklich für den Gesang bestimmt sind, wie z. B. Kantaten, Oratorien, oder welche nicht ihrer Natur nach dem Gesange angehören, wie z. B. Lieder, Balladen, Hymnen, ist die Fähigkeit für die musikalische Behandlung etwas blos Zufälliges, und der Komponist, welcher ein solches Gedicht, das blos oder doch hauptsächlich deklamatorische Behandlung gestattet, zur Komposition erwählt, wird bey der weisesten Behandlung seines Textes und bey der kunstvollsten Anwendung der musikalischen Mysterien, immer einen Kampf mit dem Stoff kämpfen, in welchem der Sieg unmöglich, und nur das Verdienst eines ehrenvollen Rückzugs zu erwerben ist. Die Sache ist klar. In der deklamatorischen Musik ist ihrer Natur nach die Indifferenz des Gesanges aufgehoben, die Einheit also in entgegengesezten Richtungen als in Faktoren zerlegt. Wird nun der Anschauung nicht etwas gegeben, wodurch sie genöthigt wird, diese Entgegengesezten zur Einheit zu verbinden: so entsteht überhaupt keine ästhetische Anschauung. In der Oper bilden die deklamatorischen Stellen kein Ganzes für sich, sondern sie sind Glieder des Ganzen, welche nur als solche und unter der Bedingung der Totalanschauung Sinn und Bedeutung haben. Hier ist also jenes Zusammenhaltende gegeben und die ästhetische Anschauung besteht ungehindert selbst in den deklamatorischen Stellen. Anders ist es aber in den sogenannten durchkomponirten Gedichten, in welchen theils die Musik nicht nothwendig ist, wie in der Oper, theils das Zusammenhaltende fehlt und das Deklamatorische selbst ein Ganzes bilden soll. Eben dieser ermangelnden Einheit wegen kann eine solche Komposition, wäre sie auch übrigens noch so vortrefflich, kein organisches Ganzes und folglich kein wahres Kunstwerk bilden. Aus dieser Ursache bleiben im Konzert Scenen oft ohne Würkung, welche auf dem Theater vortrefflich sind. Sie gleichen den unorganischen Naturprodukten, welche nur in dem allgemeinen Organismus der Natur organisch sind, und Bedeutung für die Anschauung

haben, einzelne hingegen nur die Reflexion beschäftigen, und eben daher unorganisch genannt werden.

Wenn Sie die deklamatorische Musik, für sich betrachtet, so herabsetzen, so möchte ich wissen, wie dem zweyten Theile der Aufgabe Gnüge geleistet werden könnte, nämlich der Forderung, die Deklamation mit dem Gesange zu verbinden. Sie erinnern sich doch, dass Sie vorhin einen hohen Werth auf den Zusatz „ohne der Melodie zu schaden“ sezten. Nach dem Begriffe, welchen Sie jezt von deklamatorischer Musik aufgestellt haben, findet bey ihr gar keine Melodie statt, und der Zusatz hebt die Aufgabe selbst auf.“

Nur scheinbar und bey einer Verwechselung der Gegenstände. Sobald vom eigentlichen Gesange die Rede ist, wird und muss Melodie die Hauptsache bleiben, denn sie ist der eigentliche Ausdruck des Gesanges, die Indifferenz des musikalischen und deklamatorischen Ausdrucks. Bedeutet also unsre Frage soviel, als: wie soll man Deklamation mit der Musik im Gesange vereinigen? so haben wir der Form nach dieselbe Aufgabe, wie oben: wie soll man Poesie und Musik vereinigen? Die Antwort war: Reine Vereinigung sey nur dann möglich, wenn jede der beyden Künste von ihren besondern Individualitäten befreyet würden; denn in diesen Individualitäten besteht eben ihre Differenz, durch deren Aufhebung (Depotenzirung) die Indifferenz wieder hergestellt wird, — und dieselbe Antwort findet nothwendig auch hier statt, wo von der Vereinigung der Deklamation mit der Musik die Rede ist. Bedeutet hingegen die Frage soviel, als: wie soll man die Deklamation mit der Musik in dem differenten Zustande beyder Künste vereinigen, so enthält sie die Antwort schon in sich selbst. Die Bedingungen einer solchen Differenz enthalten nämlich in ihrer Auseinandersetzung schon die einzige Art und Weise, wie es geschehen kann. Die eigentliche musikalische Darstellung ist an die Instrumentalmusik übergegangen, und die Singstimme hat nun nicht den **musikalischen** Ausdruck, sondern den **deklamatorischen**, jedoch der Möglichkeit des Singens wegen, unter Bedingungen der Harmonie, vorzutragen. Es kann durch diese harmonische Deklamation zuweilen eine Melodie entstehen, und sie wird beynahe entstehen müssen, sobald die Differenz sich nicht ganz scharf bestimmt (ungefähr auf die Art, wie es vollkommnere und unvollkommnere Konsonanzen giebt, ehe die Dissonanz mit der vollendeten Differenz hervortritt). Ein Beyspiel davon sehen wir in der oben erwähnten Arie der Königin der Nacht, wo bey den Worten: noch seh ich ihr Zittern u. s. w., der musikalische Ausdruck vom Fagott geführt wird, während die Singstimme noch einen gleichsam halb melodischen Ausdruck behält. Sobald aber die Differenz vollendet ist, so verliert sich das eigentliche Melodische immer mehr aus dem Gesange, bis im begleiteten Recitativ die Differenz auf das höchste gestiegen ist. Wenn Sie sich nun erinnern, dass es in jedem Kunstwerke auf Anschauung der Harmonie (des Unendlichen im Endlichen) ankomme, so werden Sie die Forderung einer Reduktion der Differenz auf die Indifferenz vollkommen begreifen. Dieser Forderung wegen muss jede Dissonanz in der Musik nothwendig aufgelöset werden, — was man als ein ästhetisches Postulat vergebens aus der Mathematik zu erweisen gesucht hat — und eben dieser Forderung wegen muss das begleitete Recitativ sich in Gesang auflösen, wie es seit langen Zeiten hergebracht ist.

„Sie sagen mit Recht, das **begleitete** Recitativ, denn das einfache widerlegt den ganzen Satz.“

Im geringsten nicht. Erinnern Sie sich nur an die Deduktion seiner Entstehung aus dem Maximum der Differenz, welche eben dadurch aufgehoben wird und eine neue Indifferenz bildet. Diese ist das Recitativ, welches eben wegen dieser ihm eignen Indifferenz keine Beziehung auf Indifferenz zulässt. So wenig Sie ein Ge-

rausch auflösen, weil Sie seine Dissonanz gar nicht auf Harmonie zu beziehen versucht werden, so wenig drängt Sie auch das einfache Recitativ zu einer Auflösung in Gesang. Folgt dieser drauf, so ist es dem Gange des Ganzen, nicht der Natur des Recitativs zuzuschreiben.

„Es mag seyn. In der Hauptsache sind wir doch immer darauf hinausgekommen, dass die Melodie der deklamatorischen Musik gar nicht, oder doch nur zufälliger Weise eigen ist. Damit ist aber der Aufgabe nicht genug gethan, welche gerade das Gegentheil erwiesen verlangt."

Verlangt? — Die Aufgabe verlangt es nicht, und die Aufgeber wissen zu gut, was angeht und was nicht angeht, als dass sie sollten das zu ziehende Resultat vor der Untersuchung bestimmen. Darum fragen sie erst: welches ist das Verhältnis der auf einander anzuwendenden Dinge. Anders wär' es z.B. wenn sie die Fortschritte der Aufklärung zu wissen verlangten und zur Untersuchung eine Erklärung der Aufklärung festsetzten, welche an den Fortschritten der Aufklärung nicht Theil genommen hat. Unsre Frage kann die Beantwortung ihres zweyten Theiles nur mittelst der, auf Veranlassung des erstern gefundenen Resultate fordern, und dann ist es natürlich, dass sie ausfallen musste, wie sie nun eben ausgefallen ist: nämlich:

Deklamatorische Musik ist nicht eine eigne Gattung oder Manier der Singkomposition, sondern eine der verschiedenen Behandlungsarten eines zum Gesungen-werden bestimmten Gedichtes.

Die Deklamation wird eigentlich nicht auf Musik oder Gesang angewendet, sondern sie durchdringt sich mit der Musik im Gesange und bildet so, gleichsam durch eine ästhetische Intussusception, die Melodie.

In dem Grade, in welchem der deklamatorische Ausdruck in der Singstimme hervortritt, tritt in derselben der musikalische Ausdruck zurück, die Melodie der Singstimme wird also durch die deklamatorische Musik gestört.

Was die Singstimme an musikalischem Ausdruck verliert, wird für die Totalanschauung durch die darstellende Instrumentalmusik, welche der deklamatorischen Musik eigen ist, ersezt.

Dass sich übrigens Vorschriften, wie man die Deklamation auf die Musik anwenden solle, ohne der Melodie zu schaden, der Natur der Sache nach nicht geben lassen, fällt bey der gegebenen Ansicht in die Augen. Von der einen Seite finden Regeln für genialische Handlungen an sich nicht statt; von der andern hebt das Wechselverhältnis zwischen musikalischem und deklamatorischem Ausdruck in der deklamatorischen Musik, die Frage nach der Melodie ohnedies auf, und wenn das Wesen dieser deklamatorischen Musik von dem Komponisten gehörig gefasst wird, und der Operndichter versteht, wo er zu deklamatorischer Musik Veranlassung zu geben habe: so wird der Mangel der Melodie in der deklamatorischen Musik nie als etwas Fehlerhaftes bemerkt werden können. Was kann unmelodischer seyn, als die Worte der steinernen Erscheinung in Mozarts Don Giovanni? Aber nach Melodie ist auch bey einer Scene, welche das Höchste der dramatischen Musik enthält, gar nicht die Frage.

August Apel.

Recension.

Trois Sonates pour le Fortépiano, dediées à son ami Rode par A. Boieldieu. Oeuvr. I. à Paris, chez Imbault etc. (Pr. 10 Livr.)

Es ist seit Mozart eine gewisse Einförmigkeit in die Klaviersonaten derjenigen Kom-

ponisten gekommen, welche, ohne gerade ganz vorzügliche Künstler zu seyn, doch ihre Verdienste haben und manches Hübsche liefern — dass es Einem wohlthut, einmal etwas wirklich Eignes kennen zu lernen, wenn es auch nicht eben ganz ausgezeichnet und vortrefflich wäre. Von dieser Art sind gegenwärtige Sonaten, die man gewiss nicht ohne Vergnügen spielen und mit viel Nutzen üben wird. Das Ueben derselben wird um deswillen besonders vortheilhaft seyn, weil sie eine Menge sehr brillanter Konzertpassagen enthalten, und doch so gut in den Händen liegen, dass ein fertiger Spieler sie a vista sicher fassen kann, und sie nicht die Hände verderben, wie so viele neue Sonaten jetziger deutscher Komponisten. Der Verf. ist als angenehmer Komponist für den Gesang auch ausser Paris bekannt, aber nicht als Instrumentalkomponist; es sey also noch hergesezt, dass er aus Clementi's Schule zu seyn scheint, und seine Manier der, dieses Meisters, ähnelt —, nur hat er nicht Clementi's Tiefe, Reichthum und Seltsamkeit. Die Sonaten sind übrigens sehr lang, und würden gewonnen haben, wenn sich der Verf. der Wiederholungen gewisser Lieblingssätze mehr enthalten, auch wenigstens Ein Adagio geschrieben hätte. Er scheint aber gefühlt zu haben, dass sein Gebiet das Auffallende und Glänzende ist; und das mag auch wohl so seyn, denn das Andante zur 2ten Sonate (das einzige in der Sammlung) ist sehr unbedeutend. Der Stich ist recht schön und deutlich.

Geschichte meines Fugenspiels.

(d. 6sten Jun. 1797.)

(Beschluss, a. d. 11ten Stück.)

Ich erinnere mich wohl, dass der sel. Bach zu sagen pflegte, wenn er mir eine schwere Fuge von seinem Vater Sebastian oder von andern vorspielen wollte: ich habe sie nicht mehr in der Hand.

Wenn es diesem Meister der Kunst zuweilen schwer wurde, zu fugiren, so darf es mich nicht wundern, wenn mir die Fugen manchen Tag nicht recht in die Hand fallen wollen.

Ich kann eigentlich noch keine einzige Fuge mit der Richtigkeit und Fertigkeit vortragen, wie sie der sel. Bach vortragen konnte. Aber ich sehe, dass ein wenig Uebung mich bald in Stand setzen würde, diejenigen rein und richtig zu spielen, in denen ich mich geübt hätte.

Bisher habe ich grösstentheils die Fugen nur immer so gerade durchgespielt, oder vielmehr zu spielen versucht. Das verursacht mir nun im Anfange beynahe in jedem Takte einen Anstoss.

Da ich kein Freund vom Anstossen bin, und ich nicht möchte, dass irgend jemand die Fuge auf eine solche Art erlernte, so denke ich immer auf Mittel, nicht blos mir selbst das Erlernen der Fugen zu erleichtern, sondern auch nach und nach in den Geist der Fugen so einzudringen, dass ich einem jeden Unterricht ertheilen könnte, die Fugen ohne Anstoss zu begreifen und auszuführen. Der Weg, den ich gehe, muss mühsam und beschwerlich seyn. Der Weg, den ich andre führen will, wenn ich ihnen die Resultate meiner Bemühungen vorlegen werde, soll leicht und angenehm seyn.

Erst glaube ich, dass es nothwendig seyn werde, dass ich selbst mit den Fugen recht bekannt werde, und dass ich viele ohne Anstoss spielen lerne. Dazu habe ich nun die beste Gelegenheit, weil ich den alten Bachschen Fugensatz nebst einigen andern Fugen, die mir der sel. Bach selbst abgeschrieben hat, zu meinem Gebrauche besitze.

Ich wähle mir zuförderst lauter gute, musterhafte Fugen zu meinem Studium. Gegenwärtig habe ich einige, die nicht allzuschwer sind und doch einen reichen Schatz von tiefer Einsicht in den grossen Satz verrathen. Diese spiele ich alle Tage.

Die schweren Stellen nehme ich besonders vor und wiederhole sie einigemal: anfänglich langsam und dann allmählig geschwinder. Die leichten Stellen übergehe ich.

In kurzer Zeit wird man auf diese Art mit den Gängen der Stimmen bekannt; die Finger finden von selbst den Weg, den sie nehmen sollen: und es bleiben immer weniger Takte in den schwierigen Stellen übrig, wo die Finger Anstoss finden und unsicher gehen.

Bald überwindet man auch diese Schwierigkeiten, wenn man diese Takte ganz langsam, mit Aufmerksamkeit auf den Fingersatz, spielt und etliche Mal wiederholt.

Habe ich auf diese Art eine Fuge durchlaufen, so nehme ich eine andre, zu der ich schon mit verstärkter Fertigkeit komme, und deren schwere Stellen ich leichter auf's erste Mal begreife, wenn ich nur ganz langsam anfange.

Am Schluss nehme ich noch einige ganz leichte Fugen aus Knechts Orgelstücken, (die aber freylich nicht so musterhaft sind) und koste sie gleichsam nur im Vorbeygehen. Viele schwierige Gänge spiele ich darin mit Leichtigkeit, viele kommen mir neu und ungewöhnlich vor. Ich sehe aber, dass der Spieler die meisten Gänge in der Hand hatte; ohne daran zu denken, was er jezt spielen wollte, fielen sie ihm ein, und er nahm sie ohne Auswahl. Beym alten Bach hingegen herrscht eine unbegreifliche Einheit des Charakters — und eine unendliche Verschiedenheit in der Gattung — bald überall chromatische Verwicklung, bald melismatische Auszierung jeder Stimme, bald kurz in einander laufende Sätze, bald längere zusammenstimmende Gedanken, die der Künstler verschiedenen Stimmen ausgetheilt hat. Da lernt man überall. Da findet der Geist der Musik überall neue Nahrung, deren Genuss das Studium reichlich belohnt.

Wenn man einige Tage fortfährt, sich so zu üben, so erstaunt man über die Veränderungen, die mit dem Spieler vorgehen. Die Finger, die Augen, die Seele scheinen nicht mehr dieselben zu seyn, welche sie am Anfange waren. Die Finger, die sonst gewohnt sind, Diskant und Bass zusammen zu greifen, haben sich jezt in 3, 4, 5 abgesonderte Stimmen getheilt: die Augen verstehen alle vorgeschriebene, in einander laufende Notengänge: und der Seele würde etwas fehlen, wenns nicht recht verwirrt unter einander ginge. Die Phantasie wird gereizt.

Auch ohne Klavier spielt man in Gedanken Fugen, und neue Zusammensetzungen entstehen in der Einbildungskraft.

Ein eignes Vergnügen empfindet der Spieler, wenn er gewisse Stellen, die anfänglich so sehr viele Mühe kosteten, nach einigen Tagen zum erstenmal mit Leichtigkeit vortragen kann. Die ganze Fuge gewinnt dadurch ein andres Ansehn — Man hört das Ganze so fortrauschen, wie man es vorher nicht hören konnte, weil sich die Seele immer nur an einzelnen Schönheiten begnügen musste, aber die Würkung des Ganzen noch gar nicht fassen konnte.

Eben so viel Vergnügen macht es, sich bey jedem Fortschritte in den Stand gesezt zu sehn, alle andern Fortschritte mit grosser Leichtigkeit zu machen. Man fühlt so recht das Bedürfnis, wie man sich mit einigen Fugengängen vertraut gemacht hat, wieder neue Gänge zu finden, und es kann am Ende gar nichts schwer genug seyn, weil das leichtre unsre Wissbegierde und Fertigkeitssucht nicht mehr genug beschäftigt.

Hierzu kommt nun noch das allen strebsamen Seelen gemeinsame Vergnügen, nach überwundnen Schwierigkeiten etwas leisten zu können, woran sich hundert andre nicht einmal wagen, und welches doch am Ende so leicht scheint, dass man nicht begreifen kann, warum es nicht mehrere giebt, die sich in dieser Art von Spiel grosse Fertigkeiten erworben haben.

Zum guten Vortrage der Fugen wird es durchaus erfordert, dass man mit dem Orgelspiel bekannt sey.

Das Orgelspiel erscheint auch hier wieder von seiner unübertreffbaren Seite. Der weiss gar nichts von eigentlicher Musik, und kann die Schönheiten des reinen Satzes weder fühlen noch begreifen, der nicht die Orgel spielen kann. Nur die Vorstellung, wie das alles auf der Orgel klingen werde, was ich jezt spiele, macht das Spiel vollkommen, und giebt den Stimmen die Bindung, ohne welche man sie gar nicht von einander unterscheiden könnte.

Indessen man lerne auch auf dem Klaviere die Fuge so vortragen, dass der geübte Tonkünstler sich alle Haltung vorstellen kann, und dass er glauben muss, ein vollständiges Orchester zu hören, worin alle Stimmen mit der bewundernswürdigsten Kunst einander begleiten und unterstützen.

Horstig.

Anekdote.

Auf einem gewissen Hoftheater gab man eine komische Oper, die ich nicht näher bezeichnen will, als dass eine Scene darin vorkommt, wie sie in Göthe's Gedicht: Lili's Park, dargestellt wird. Eine Menge Prinzen und Prinzessinnen sind aus Liebe zur Heldin zu Narren, und mit Rücksicht auf ihre menschlichen Individualitäten in Thiere verwandelt worden, die sich nun klagend im Park ergehen. Der Buffon des Stücks, Haushofmeister der Prinzessin, muss förmlich Buch über die Sache halten und jeden neuen Ankömmling einregistriren. Dies nimmt er einmal auf dem Theater vor, und hat dabey eine lustige Arie. Man hatte dazu einen alten Folianten mit silbernem Beschlage u. dgl. sich vom Bibliothekar des Fürsten erbeten. Der Erbprinz, der zuweilen das und jenes auf dem Theater zu suchen haben mochte, ging auch diesmal vor Anfang der Vorstellung hin, und scherzte mit der Sängerin, welche jene Fee vorstellen sollte. Diese entwischte, stiess an etwas auf dem Boden und wäre beynahe gefallen. Es war der Foliant. Was ist denn das für ein Buch? fragte der Prinz. In das Buch, antwortete die Dame lustig, sind alle die eingezeichnet, die sich in mich verliebt und aus Liebe zu mir den Verstand verlohren haben, und die ich nun bey der Nase herumführe. Sind schon viele darin? sagte der Prinz neckend und schlug es auf. Und es präsentirte sich ihm ein fürstliches Portrat mit s e i n e m Namen. Es war aber nur das Bild seines Grossvaters, der wie Er hiess, und dessen Geschichte der Bibliothekar, als das erste Buch von einem Einband, als man ihn wünschte, hingegeben hatte, freylich ohne einen andern Gebrauch davon zu ahnden.

Kurze Anzeige.

XII Variations pour le Pianoforte par **L. A. C.** *Siebigk. Op. V.* à Leips., chez Breitk. et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Sind recht gut, und eben sowohl zur Unterhaltung, als zum Exerzieren der Lernenden zu empfehlen, denn die Variationen sind ganz dem Instrumente angemessen und nicht, wie so viele, gesezt, als wären sie Auszüge aus Violinquartetten u. dergl., auch ist bey allen schwierigen Stellen die richtige Applikatur beygeschrieben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. N°. 15. 1802.

Nachricht.

*Uebersicht dessen, was in Leipzig während des lezten Vierteljahrs für Musik öffentlich gethan worden *).*

In den beyden Hauptkirchen fuhr der jetzige Kantor und Musikdirektor, Herr A. E. Muller, fort, nur auserlesene Kirchenkompositionen vorzüglicher älterer und neuerer Meister aufzuführen. Seine eigenen geistlichen Kantaten sind von entschiedenem Werth, und finden lebhaften Beyfall auch bey dem grossen Publikum vornehmlich dadurch, dass Hr. M. darin mit Glück die Gründlichkeit und den Ernst der ältern Musik, mit dem Glanz und der Anmuth der neuern zu verbinden bemühet ist.

Das wöchentliche Konzert im Saale des Gewandhauses hat sich von mehr als Einer Seite in diesem Jahre dem Vortrefflichen genähert, und die lebhaftere Theilnahme des Publikums hat bewiesen, dass man das Bessere zu unterscheiden, aufzunehmen und zu geniessen verstehe. Der Plan der Direktoren gehet jezt mehr darauf hin, das, was da ist, möglichst zu vervollkommnen, als dem Fremden vorzüglich aufzuhelfen. Daher (und aus manchen Nebenursachen) versagen sie noch immer allen reisenden Virtuosen den grossen Saal; ersuchen sie aber, wenn sie ihre Geschicklichkeit erweisen können, und sie sich nicht allzusehr häufen, gegen eine Entschädigung, die, wenn sie auch nicht gross ist, doch auch kein Risiko, keinen langen Aufenthalt, kein Ambiren u. dgl. nöthig macht — in den wöchentlichen Konzerten aufzutreten. So wohl überlegt dies ist, so leiden doch freylich auch die Liebhaber in so fern darunter, dass (wie der Erfolg bewiesen hat) wahrhaft grosse Virtuosen nicht oder höchst selten hierher kommen, indem sie sich mit jener Entschädigung nicht begnügen und die andern Säle, welche auch gewöhnlich nicht sehr besucht werden, verschmähen. Es liesse sich vielleicht ein Mittelweg finden; und wenn er wirklich gefunden seyn wird, lässt sich von der Direktion, die verschiedne Männer von anerkannter Kenntnis und thätiger Liebe zur Tonkunst unter sich zählt, erwarten, dass sie ihn erwählen werde.

Was die diesjährigen Konzerte über die, anderer Jahre erhob, war vornehmlich eine sorgfältigere Auswahl der Kompositionen, und die genaue Ausführung — vorzüglich der Instrumentalmusik. Bey weitem das meiste wurde recht sehr gut, verschiedenes meisterhaft gegeben. Die neuesten Sinfonien grosser Meister — wir führen nur die lezten Haydnschen und die vor ganz kurzem herausgegebene geist-

*) Wir haben sonst bey diesen Berichten nur das ausgehoben, wovon wir überzeugt waren, es könne auch auswärtige Leser interessiren; man hat aber gewünscht, dass wir ausführlicher seyn, und noch mehr in Details eingehen möchten, weil manche Opern - und Konzertdirektionen sich das und jenes zum Vortheil der Kunst daraus abnehmen könnten. Gern geben wir diesem Wunsche nach, da wir keinen Rücksichten auf Personen und örtliche Verhältnisse jemals so viel Macht über uns verstatten werden, etwas zu unterlassen, was zum Vortheil der Kunst gereichen kann. d. Redakt.

reiche, kraftige, originelle und schwierige (nur mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattete) Sinfonie von Beethoven an; sodann, verschiedne Klavierkonzerte von Mozart, die Madam Müller vortrug, (und zwar so, dass man sich kaum denken kann, wie z. B. der erste und lezte Satz des pathetischen Konzerts aus D moll trefflicher vorgetragen werden könnte); einige Flötenkonzerte, von denen wir das Doppelkonzert für zwey Flöten anführen, das Hr. Musikd. Müller und sein Herr Bruder so genau ausführten, dass man durchaus nach den Spielern sehen musste, wenn man wissen wollte, ob diese oder jene Stelle von dem ersten oder zweyten gespielt würde; einige der glänzendsten Violinkonzerte von Rode und Kreutzer, die Hr. Campagnoli lebhaft, nett und zierlich ausführte, und eins, dass Hr. Thieriot, der nach seiner Reise sich zum Bewundern schnell zu einer seltnen Virtuosität, und ohne Aufopferung seiner genialen Eigenthümlichkeit, emporgehoben hat, in jedem Betracht meisterhaft vortrug; endlich einige Violoncellkonzerte, von Hrn. Organ. Vogt, einem neuen schätzbaren Mitgliede des hiesigen Orchesters, so gespielt, dass auch seine gründlichen musikalischen Kenntnisse, dass seine Fertigkeit und Sicherheit, sein nicht übler, obschon zu wenig hervorstechender Ton auf jenem Instrument bemerkt werden konnte —: dies war das Vorzüglichste, was uns von Instrumentalmusik gegeben wurde. Der Gesang hatte durch sorgfaltige Wahl des Musikdirektors, Herrn Schicht; durch Engagirung des Opernsängers, des Hrn. Zeibig, von dem in der Folge gesprochen werden wird; und durch den Fleiss, den Mad. Schicht auf manche von ihr gesungene Scene verwendete, gewonnen. So zufrieden jeder Kunstverständige mit jener Wahl im Ganzen seyn musste; so gern er, wenn er billig seyn will, zugestehen wird, dass bey einem Institut, das sich nur durch Theilnahme eines zahlreichen Publikums halten kann, zuweilen der blosen Mode, dem momentanen Ruf, und andern solchen Rücksichten, Etwas zu opfern sey: so wird doch jeder, der den Zustand der jetzigen Gesangsmusik übersiehet, mit uns gewünscht haben, dass Herr Schicht mehr von dem, was gerade die neuern Opern am entschiedensten über die ältern erhebt — dass er mehr sogenannte Ensemble's; und dann, dass er öfter Sachen von deutschen Komponisten gegeben hätte — wenn auch, da seine Gattin nicht gern und nicht gut deutsch singt, in italienischen Uebersetzungen. Es ist dies nicht etwa der Wunsch eines hier gewiss lächerlichen Patriotismus — wir wissen zu gut, dass der Künstler der Welt, nicht dieser oder jener Nation angehört; sondern es ist der Wunsch der auf die Sache, wie sie vor Jedermanns Augen liegt, begründeten Ueberzeugung, dass die Arbeiten der bessern jetzigen Deutschen weit mehr werth sind, als die Arbeiten auch der bessern jetzigen Italiener. Dass gar viele von den leztern auf dem Theater, von italienischen Stimmen, und mit italienischer Lebendigkeit vorgetragen, vortrefflich hervorgehen und viele Arbeiten selbst der vorzüglichsten Deutschen dort hinter sich zurücklassen —: wer wollte dem widersprechen? Aber hier haben wir kein Theater, keine italienischen Stimmen, keine italienische Lebendigkeit. Der Italiener sagt zum Deutschen: Eure Musik ist vortrefflich für das Studium und Konzert, aber selten für das Theater und für grosse Sänger; unsere ist nicht für das Studium und Konzert, aber für das Theater und für grosse Sänger — und im Allgemeinen wird ihm der Deutsche wohl recht geben müssen. Aber ist es nun nicht etwas seltsam, was recht eigentlich für's Konzert ist, dem bey weitem nachzusetzen, was nur für das Theater, und zwar für das italienische, ist? das, was allein auf Zauberstimmen der Sänger, die, was auf dem Blatte stehet, für nicht viel mehr, als Thema und Leitfaden ihrer immer freyen und unerschöpflichen Phantasie nehmen, berechnet ist — Sängern zu geben, die denn doch mit ihren Stimmen keinesweges bezaubern und das Vorgeschriebene nur verzieren, und öfters gewiss nicht auf die beste

Weise? Ist es nicht etwas seltsam; Paris z.B., das Männer, wie Cherubini, Mehül, Gretry u. a. hat, und dem man denn doch wohl ein Urtheil zutrauen kann, strebt in seinen Konzerten nach nichts eifriger, als nach deutscher Musik, und ringt mit rühmlicher Hartnäckigkeit mit deren, Franzosen nicht selten zu grossen Schwierigkeiten; und wir, die wir diese Schwierigkeiten leichter überwinden können, bekümmern uns um neue deutsche Gesangsstücke weit weniger, jagen fast allein nach Italienern, und thun, als übersähen wir die neuern trefflichen Franken ganz? Es mag eine Anzeige der bedeutendsten Gesangstücke, die, soviel wir wissen, zum erstenmal gegeben wurden, hier stehen. Einiges von Tarchi, ziemlich alltäglich; Chor aus Paers Achille: Pronte son le turbe ostili — recht gut, aber sehr abgerissen; Scene ebend.: Comprendi — etwas gewöhnlich; Scene aus der Oper Merope von Bianchi, Misera, che risolvo? recht gemein; Arie ebend.: A questo core oppresso, besser; Duett von Giovacchino Albertini, ganz artig; Duett von Ferrari: Spiegati alfin — recht matt; Duett von Caruso: Ah se de' miei tormenti — nicht übel; Scene aus d. Op. Il principe di Taranto, von Paer: Sola in mezzo ai perigli, bedeutend, aber noch mehr bizarr; Terzett und Chor von Lusini: Ah qual notte funesta — wohl zu hören, aber mit unter recht verbraucht — u. s. w. Wir wiederholen: alle diese Sätze mögen auf dem Theater, und von den Sängern vorgetragen, für welche sie geschrieben sind, recht sehr guten Effekt machen· aber als Konzertmusik können sie durchaus nicht höher angeschlagen werden, als hier geschehen. Dagegen wurde (schwerlich kann uns etwas entgangen seyn) nur eine einzige neue grosse Scene von einem Deutschen — die Scene aus Winters Oper: Arianna e Teseo, Ove son? von Mad. Schicht (sehr gut) gesungen. (Die schöne Polonoise von Naumann aus seiner lezten Oper, Aci e Galatea, sang Hr. Zeibig, (vortrefflich) und war von ihm selbst gewählt.) Aber wie viele der angeführten italienischen Novitäten wog nicht diese einzige, wirklich neue, grosse und schöne W.sche Scene auf? Mit mehr Dank, als jene zuerst genannten Stücke insgesammt, wurden vom Publikum (mit Recht) Wiederholungen Mozartischer, Naumannischer und einiger andern Kompositionen aufgenommen.

Ganze Werke wurden nur drey gegeben. Das erste, im wöchentlichen Konzerte, war eine Messe mit eingelegtem Hymnus von Naumann. Sie gehört unter die neuesten und vorzüglichsten Kirchenkompositionen dieses Meisters, (Kyrie, aus As dur) und hat viel Treffliches und Eigenes; hat besonders durchaus einen anständigen Ernst, viel Gründlichkeit und hin und wieder wahre Innigkeit. Das Gloria ist sehr pathetisch, das Qui tollis und das Et incarnatus ungemein zart, das Sanctus erhebend, das Agnus Dei schön, doch mehr gefällig, als andächtig, die Fuge Cum sancto spiritu, gründlich. Dies möchten die vorzüglichsten Sätze seyn. Der kurze Hymnus: Lauda Sion salvatorem ist kindlich, wie der uralte, fromme Text.

Das zweyte ganze Werk war eine Wiederholung der Haydnschen Schöpfung, die die Mitglieder des Orchesters in ihrem jährlichen Konzerte zum Besten alter, kranker Musiker und deren Wittwen, unter der Direktion des Hrn. Schicht, gaben. So wenig wir die Leser noch immer mit Nachrichten über Aufführungen dieses Werkes behelligen mögen, müssen wir dieser doch wenigstens mit einigen Worten erwähnen, denn sie gelang ganz vortrefflich, und war bey weitem die beste unter allen hiesigen Aufführungen der Haydnschen Komposition. Wir sind, dies zu gestehen, der Gesellschaft unsrer Musiker schuldig. Die Instrumentalmusik liess fast keinen Wunsch zurück. Es ist kaum möglich, dass irgend ein Orchester ein solches, denn doch wirklich nicht leichtes Stück so vortrefflich auszuführen im Stande ist, ausser wenn es, wie das hiesige diesmal, mit Liebe zum Werk und herzlicher Verehrung gegen seinen Verfasser ganz einig zusammentritt und so seine Kräfte zum gemeinschaft-

lichen Zweck aufbietet. Die Chöre wurden gut gesungen; von den Solostimmen gefielen besonders Dem. Häser und ihr Herr Bruder, als Eva und Adam.

Das dritte ganze Werk waren Jos. Haydns vier Jahreszeiten, die hier zum erstenmal den 4ten Adventsonntag öffentlich vom Hrn. Musikd. Müller im Theater aufgeführt, und, um das erwartungsvolle Publikum nur einigermassen zu befriedigen, einige Tage darauf wiederholt wurden.

Der Druck des Werks wird bald vollendet, wir dürfen also dem künftigen Beurtheiler desselben in unsern Blättern nicht vorgreifen; doch mögen einige kurze Bemerkungen über dasselbe hier Platz finden. Von der Schöpfung und dem bekannten Text dieses ihres Seitenstücks nimmt man schon ab, auf was die beyden freundschaftlich verbundenen berühmten Männer hier vornehmlich hingearbeitet haben. Erscheinungen in der Natur, so viele, als nur immer möglich, aufzufassen, und sie durch Musik darzustellen — das war ihr Bestreben. Der Dichter hat sich selbst dabey ganz aufgeopfert, hat gar nicht dichten wollen, sondern nur dem Komponisten Gelegenheit genug geben, jenem Zwecke sich zu nähern und dem Zuhörer das deuten, was ihm nun der Komponist bietet. Der Anblick des Werks gleichsam aus der Ferne gewährt eine erhebende, und eine niederschlagende Ansicht: man siehet mit Bewunderung und Freude, mit welchen Riesenschritten die Instrumentalmusik auf ihrer Bahn vorwärts geschritten; man siehet mit Bedauern, wie weit der Gesang, im Vergleich mit ihr, zurückgeblieben ist, so dass jene genöthiget worden, solche neue Wege aufzusuchen, wo sie vom Gesange nicht gehindert, wohl aber unterstüzt wird. Es sey fern von uns, zu wiederholen, was seit, nach, und aus Engels bekanntem Schriftchen über Objektmahlerey, deren Unzulängliches u. s. w. meistens mit gutem Grund, gesagt worden; aber fragen möchten wir wohl: soll man, da die Sachen nun einmal so stehen, der Instrumentalmusik nicht so Manches zugestehen, was man ihr, wenn sie nicht so stünden, nicht zugestehen dürfte, und dann ihr zuzugestehen nicht nöthig haben würde? Würde man wohl verfahren, indem man einem neuen Correggio, wenn man ihn hätte, Einhalt thäte und ihn über sich selbst am Ende irre machte, weil er, wie der alte, durch Farben so bezauberte, aber in den Grundideen seiner Werke, in der Wahl seiner Stoffe, in der Zeichnung u. s. w. hin und wieder nicht glücklicher wäre, als zuweilen jener? —

Künstler und Liebhaber fragen, bey Erscheinung eines neuen, wichtigen Tonstücks gemeiniglich vor allem: Was können wir, und die Kunst selbst, damit gewinnen? und dann: welchen Effekt macht es auf ein grosses gemischtes Publikum? Die Jahreszeiten gewähren dem Künstler (und also mittelbar der Kunst selbst) einen reichen Gewinn, wenn man sie als Probe betrachtet, um zu erfahren, was vornehmlich durch die jetzige Instrumentalmusik in jener Gattung nur immer geleistet werden könne. Die Aufgabe ist als vollkommen gelöset anzusehen, denn Haydn war es, der sie aufnahm und beantwortete, und in keinem seiner Werke, selbst die Schöpfung nicht ausgenommen, hat er so aus der Fülle seines Geistes, seiner Erfahrung, und mit solcher unablässigen Beharrlichkeit auf jenen Zweck hingearbeitet. Der Effekt des Werks auf ein grosses, gemischtes Publikum muss sehr lebhaft seyn, schon wegen des unerschöpflichen Reichthums und der ausserordentlichen Mannichfaltigkeit im Inhalt und in der Behandlung, welche selbst die Extreme einschliesst, und durch welche jeder Zuhörer, wie (für Musik) gebildet oder nicht gebildet er auch seyn mag, Etwas ihm Theueres bekömmt. Leugnen dürfen wir dabey nicht, dass eben diese Mannichfaltigkeit dem Totaleindruck einigen Nachtheil bringt. Möchte es doch dem Dichter gefallen haben, alle diese Erscheinungen — vielleicht dadurch zu einem Ganzen zu vereinigen, dass er die Hauptpersonen handelnd in die Situa-

tionen versezt hätte, welche sie so wechselsweise nur angeben, wenn er auch das Werk nur so weit dramatisch hätte einrichten und zusammenhalten wollen, wie etwa den dritten Theil der Schöpfung.

Um doch wenigstens einige Worte über einzelne Partien zu sagen, sey es uns erlaubt, diejenigen Sätze, welche uns ganz vorzüglich gefallen haben und nirgends die schönste Würkung verfehlen können, aus dem Frühling und Sommer auszuheben. Der Sommer dürfte wohl überhaupt der gelungenste Theil des Ganzen seyn, obschon der Herbst mit einem noch reichern Aufwand von Geisteskraft und Mühe gearbeitet ist. Das Chor: Komm holder Lenz — ist eine sehnsuchtsvolle und einschmeichelnde Einladung; die Sätze: Sey uns gnädig, milder Himmel — sind unbeschreiblich rührend, auch die Mahlerey darin ist ganz vortrefflich. Das Schlusschor: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott — ist erschütternd, gross, und dann das Gemüth in zutrauliche, endlich frohe Andacht auflösend. Die Overtura zum Sommer, so kurz sie ist, ist doch äusserst bedeutend; die darauf folgenden kleinen Partien sind an sich sehr artig, geben aber auch eine sehr gute Vorbereitung auf die Scene, wo die Morgenröthe anbricht, und endlich die Sonne hervortritt. Diese lezte Scene ist ganz anders behandelt, als etwa das bekannte Lichtwerden in der Schöpfung, und weit edler gedacht und ausgeführt. Der Lobgesang: Heil, o Sonne, Heil! ist so begeisternd, dass der Zuhörer mit ganzer Seele einzustimmen versucht wird. Aber mit dem Eintritt des Akkompagnements in dem Recitativ: Nun regt und bewegt sich alles umher — beginnet auch von fernher und leise die Vorbereitung zu der mächtigen Gewitterscene, die, mit dieser auf das höchste spannenden Vorbereitung, unsers Bedünkens, das grösste und edelste Meisterstück im ganzen Werk ist. Wie schwer und gedrückt und beklommen fühlt man sich nicht bey der vortrefflichen Arie: Dem Druck erlieget die Natur — das folgende begleitete Recitativ: Willkommen jezt, o dunkler Hain — und die Arie: Welche Labung für die Sinne — sind mit weiser Mässigung so gehalten, dass man zwar wieder etwas freyer zu athmen wagt, aber doch die geheimere, schauerliche Erwartung nicht aufgehoben wird. Jezt treten die nähern Vorboten des Ungewitters, allmählig, und vortrefflich berechnet, ein; man erwartet schon den Sturm, aber Haydn hält den Zuhörer erst noch fest in der schauerlichen Stille der Natur, während des kurzen, einfachen, aber unübertrefflichen Satzes: In banger Ahndung stockt das Leben der Natur — bis eine seltsame, äusserst mahlerische, und wahrhaftig täuschende Figur der Flöte (ein Probestück für sichere Flötenspieler) unvermuthet eintritt, und nun mit dem Einfallen des Chors: Ach das Ungewitter naht — alles aufgeboten wird, das erhabenste Schauspiel der Natur, in allen seinen Hauptmomenten und einzelnen Erscheinungen, vor den aufmerksamen Zuhörer hinzuzaubern. Nach der (im Verhältnis zum Ganzen etwas zu schnellen) Auflösung des Wetters sinkt die Ruhe des Abends herab und die Musik scheint mit der Natur allmählig einzuschlummern; womit sich der Sommer schliesst.

Von der Aufführung erlaube man uns kurz zu seyn. Wir vermeiden gern auch den Schein von der Kleinstädterey, oft und mit Genuss zu loben, was man selbst hat: und hier müssten wir viel loben. Dadurch, dass Hr. Musikd. Müller das ganze Stück mit den Sängern selbst einstudirt und öftere, äusserst genaue Proben mit der gesammten Gesellschaft des Orchesters und der Sänger gehalten hatte; durch Hochachtung aller Theilnehmenden gegen den würdigen Haydn und Liebe auch zu diesem seinem Werke, wurde es möglich, dies ungemein schwierige Werk so vortrefflich zu geben, als es von der sehr zahlreichen Gesellschaft gegeben wurde. Die Chöre, auf welche hier bey weitem das meiste ankommt, waren mit ohngefähr vierzig Sängern der Thomasschule besezt; die Tenor- und Basspartie ebenfalls mit zwey sehr wackern

Sängern dieses Instituts, die Sopranpartie hatte Dem. Weimann aus Halle übernommen. Sie ist als eine schätzbare Sängerinn schon bekannt, und zeichnet sich vorzüglich durch die Eigenschaften aus, um die es hier vor allem zu thun ist: durch eine reine, volltönende Stimme, durch einfachen, aber gebildeten Vortrag, und durch unwandelbare Sicherheit und Festigkeit. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Taschen-Buch für Sänger und Organisten Von Horstig. Minden, bey Just. Hinr. Körber. 1801. (Pr. 4 Gr.)

Hr. Konsistorialr. Horstig, der mit vielem Interesse an allem Theil nimmt, was Musik betrift, und mit so regem Eifer selbst Hand an's Werk legt, wo er glaubt etwas zum Wohl derselben beytragen zu können, giebt durch dies kleine, aber darum gewiss nicht unbedeutende Büchelchen einen neuen Beweis von beydem. Es fehlt, sagt er selbst, und wir mit ihm, an einem Choralbuche, das ohne alle Beschwerde bey jeder Gelegenheit, wo Kirchenlieder gesungen werden, von Schulmeistern, Choristen u. s. w. in der Tasche geführt, und für einen sehr geringen Preis abgelassen werden könnte. Kein Choralbuch mit Noten kann diese beyden Erfordernisse erfüllen — wenigstens nicht hinlänglich. Herr H. kam also auf die Idee, statt der Noten, die Intervalle anzugeben, und zwar mit den ihnen zu Namen gegebenen Ziffern; und machte diese Idee im ersten Jahrg. d. mus. Zeitung bekannt. Nach dieser Idee ist nun dies kleine Buch, das auf 36 Seiten in Taschenformat hinlängliche Anweisung zum Gebrauch des Werkchens, die sämmtlichen gangbaren Melodien und eine Tabelle der harmonischen Begleitung enthalt — bearbeitet. Um auf das Buch, das wir allerdings denen, die es bedürfen, recht sehr zu empfehlen wünschen, vielleicht mehr Aufmerksamkeit zu erregen, sey es uns verstattet, mit wenig Worten an die Hauptsachen der in jenem Aufsatz der mus. Zeitung, und in der Vorrede zum Taschenb. gegebnen Erklärung zu erinnern, indem wir ein ganz einfaches Beyspiel hersetzen:

Christe, du Lamm Gottes.

1	2	3		3		4	3
3	2 3	4		5	5	4	3
3	2	1		2		3	2
Amen		1		2		3	2

Nun bedeutet 1 allezeit den Grundton der Melodie, mag er seyn, welcher er wolle, in der Skala; 2, die Sekunde, 3, die Terz u. s. w. Folglich ist die erste Zeile des Beyspiels, in die gewöhnlichen Benennungen der Skala aufgelöst, und f als Grundton angenommen: f g a a b a. — Es ist dies so äusserst leicht, und auch für die Wiederholungen, Ausweichungen, Uebersteigungen der Oktave u. s. w. ist mit so wenigen Zeichen hinlänglich gesorgt, dass das kleine Buch auch gewiss mit vielem Nutzen in Land- und Bürgerschulen, wo keine Musik und also auch keine Noten gelehrt, aber doch durch einige Anleitung zum regelmässigen Gesange dem oft abscheulichen Geplärr ein Ende gemacht werden soll — eingeführt und bey solchem Unterricht zum Grunde gelegt werden könnte. Die angehängte Tabelle der harmonischen Begleitung konnte freylich nur das Nothwendigste enthalten, ist aber zum nächsten Gebrauch des Taschenbuchs nur eine Zugabe. Eine Verbesserung würde es vielleicht seyn, wenn bey einer neuen Auflage jeder Melodie der Ton der Skala, welcher hier durch 1 bezeichnet ist (wie im angeführten Beyspiel, f.) an dem Rande angemerkt wäre, womit den Schwachen, die etwas von den Noten wüssten und die Gesänge anstimmten, ein Dienst geschähe. Die Melodien sind alphabetisch geordnet, das Buch ist sehr hübsch auf starkes Schreibpapier

gedruckt, wird artig brochirt ausgegeben und für den angegebenen geringen Preis — was bey solch einem Buche sehr beherzigenswerthe Dinge sind.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zehnter Brief.

Hamburg.

Mit Recht beschweren Sie sich darüber, dass ich mit meinen versprochenen Nachrichten über die Virtuosen, welche sich in Hamburg hören lassen, beynahe zwey Jahre zurück bin. Sie verlangen, dass ich das Versäumte nachholen soll, und haben es sich also selbst zuzuschreiben, wenn Sie manches bereits bekannte oder vielleicht gar schon wieder vergessene Unbedeutende noch einmal lesen müssen. Da Sie aber mein Urtheil über die vorzüglicheren Tonkünstler insbesondere, welche in diesen Zeitraum fallen, aus meinen leztern, und mehrere andere aus meinen frühern Briefen kennen, so darf ich Ihnen hier alles nur kurz anführen.

Oeffentliche Konzerte gaben im Jahr 1800:

1) Den 15ten Februar, im deutschen Schauspielhause, Herr Eloy, Violinspieler; ein junger, artiger, wohlgebildeter Mann, der vor ohngefähr 12 Jahren seine Vaterstadt Douay in Frankreich verliess, und als Emigrant hierher nach Hamburg kam, wo er bald bekannt und beliebt wurde, sein in der frühern Jugend zum Vergnügen erlerntes Violinspielen sehr vervollkommte, und nicht nur sich, sondern auch einen Theil seiner Familie dadurch anständig ernährte. Er ist noch unentschlossen, ob er als Tonkünstler hier bleiben oder wieder nach Frankreich zurückkehren will. Mehrere Jahre war er beym hiesigen deutschen Theater als erster Violinist engagirt; die Artigkeit der Direktion veranlasste ihn, leztverwichene Ostern abzugehen.

2) Den 22sten Februar, im rothen Hause (ein bekanntes Hotel) Hr. Apel, Bassist; gegenwärtig beym hiesigen deutschen Theater als erster Bassist engagirt. Eine schönere, vollere Stimme, von grösserem Umfange als Hr. Apel hat, hörte ich nie; doch kann ich mein bereits gefälltes Urtheil über ihn als Tonkünstler, so sehr ungnädig er auch Zweifel an seinen musikalischen Kenntnissen nimmt oder nehmen mag, noch nicht widerrufen. Als Schauspieler ist er — einzig.

3) Den 22sten Febr. im französischen Schauspielhause, Herr Beatrix, auf einer von ihm selbst erfundenen Flöte, mit 9 Löchern ohne Klappen, worauf er ohngefähr blies, wie mancher andere auf einer Flöte mit einer Klappe und 6 Löchern, das Mundloch, versteht sich, ungerechnet.

4) Den 24sten Februar, auf dem Eimbeckischen Hause, Herr Dussek, der allgemein als ein geschmackvoller, origineller Klavierspieler und Komponist geschätzt wird und es verdient.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Dresden, d. 24sten Dec. Es ist ein lobenswerther Entschluss, den die Kapelle gefasst und zum Theil auch schon ausgeführt hat, in unserer, vergleichungsweise mit andern, an Konzerten etwas armen Stadt, drey grosse Konzerte für diesen Winter zu veranstalten, und so mancherley entgegenstehende Hindernisse nicht zu achten. Den 15ten Dec. war das erste dieser Konzerte. Eine Haydnsche Sinfonie eröffnete es. Sie wurde ganz vortrefflich exekutirt, wie überhaupt alle Orchestermusik. Hr. Sassarali sang zwey Arien. Seine volle, reine, biegsame, aber sehr starke Stimme eignet sich jedoch mehr für die Kirche, als für den engern Konzertsaal. Hr. Tietz spielte ein von

ihm selbst (recht brav) geseztes Violinkonzert sehr schön, ganz besonders die Allegrosätze. Im Adagio scheint ihm sein Nebenbuhler, Camillo Babbi, zu übertreffen. Im zweyten Theil gab man die vortreffliche Overtura von Vogel zu seinem Demophoon *), eine nicht eben ausgezeichnete Arie von Nasolini, und einen Potpourri von Tietz, der wieder sehr gut gespielt wurde. Im 2ten Konzert, den 21sten Dec., gab man eine sehr schätzbare Sinfonie von Krommer, die ich um desto lieber aufführe, da die Arbeiten dieses braven Komponisten nicht nach Würden gekannt und geschätzt scheinen. Sie hat mehrere krittliche, und für die Ausführung schwierige Stellen: aber das vortreffliche Ensemble der Kapelle überwand sie so glücklich, dass durchaus nichts zu wünschen übrig blieb. Der berühmte Penelli sang die erste Arie vortrefflich. Sie haben seinem Talent und seinen Kenntnissen schon öfters ihr Recht wiederfahren lassen, darum will ich weiter nichts zu seinem Lobe hersetzen: aber wenn er doch bey seinem Operngesang auf den einzigen Wunsch, den er bey allen Kennern zurücklasst, Rücksicht nehmen, und sich in seinen, freylich schön ausgeführten Verzierungen wenigstens da mässigen wollte, wo sie durchaus nicht an ihrem Platze sind! Und wo sind sie das weniger, als im Recitativ? Das Fagottkonzert von Winter, sehr schön gespielt von dem schatzbaren Künstler, Hrn. Schmidt, schien nicht so viel Beyfall zu finden, als das Spiel des Virtuosen es verdiente. Eine Sinfonie, ebenfalls von Winter, war weit besser gesetzt. Noch liess sich Hr. Eule mit einem Potpourri, von ihm selbst komponirt, auf dem Pianoforte hören, und fand, wahrscheinlich weil man seine Jugend mit zu seinen Verdiensten schlug, sehr vielen Beyfall; denn dass er z. B. das gefühlvolle Duett der Zauberflöte: Bey Männern, welche Liebe fühlen, als einen böhmischen Walzer behandelte, u. dgl. konnte doch das Publikum nicht belohnen wollen? Sein Spiel wird von mehrern hiesigen Klavierspielern übertroffen, auch von Klavierspielern seiner Jahre, unter denen ich Ihnen nur den jungen Klengel, den Sohn des berühmten Hofmahlers, nennen will.

---

*) Woher mag es kommen, dass diejenigen deutschen Operndirektionen, welche wirklich grosse Opern geben können, auch auf dieses ganz ausserordentliche Werk keine Rücksicht nehmen? Wir wollen, um vielleicht die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, frey gestehen, dass wir, bey aller Ehrfurcht — gegen Gluck z. B., sehr weniges von diesem Meister kennen, das Vogels Werke vorgezogen werden könnte, aber sehr vieles, das ihm weit nachstehet. Die gegen wahres Verdienst, wenn es ihnen nur erst wirklich einleuchtet, erkenntlichern Pariser, lassen noch immer alljährlich den Demophoon wiederholen, und betrachten den Tag jeder Aufführung nebenbey als Todtenfeyer des ehrenwerthen Deutschen. Die Oper brachte ihn nämlich — so viel wir wissen, noch vor seinem dreysigsten Jahre — ins Grab, indem er sich bey ihrer Ausarbeitung zu einer solchen Begeisterung spannete, dass die tiefste Erschlaffung folgen musste, in welcher er sich zurück in eigene Schöpfungen zu schwingen nicht vermogte und sich matt einer Wirklichkeit hingab, die ihm jezt äusserst schaal, ekelhaft, und hässlich erschien. Hier fehlte dem, ausser seiner Kunst ganz rohen, wüsten Menschen eine Freundin oder ein Freund, der seinen Lebensüberdruss bekämpft hätte. Er hatte Niemand, versank in betäubendes Wüten gegen sich selbst, und dies machte gar bald seinem jungen Leben ein Ende. d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. №. VI. 1802.

Zu welchem Grade der Erbitterung, und Blindheit gegen die Wahrheit der grobe Egoismus führe, davon hat der Abt Vogler in diesen Zeitungen vom April 1801 ein sehr beweisendes Beyspiel gegeben. Seine wider mich eingerückten Schandnoten, als der gewöhnliche Nothbehelf der Selbstsucht, können mich aber deswegen im mindesten nicht beunruhigen, weil sie nur eine Folge der von mir öffentlich bezeugten Wahrheit von der offenbaren Verstimmelung der Marienorgel in Berlin sind, und daher nur an das alte veritas odium parit erinnern. Die Absicht gegenwärtiger Zeilen soll also keinesweges die seyn, dass ich gleiches mit gleichem vergelte, oder wohl gar den inhumanen Mann zu bessern unternehmen wollte; ersteres gebühret nur ihm, lezteres ist bey seiner Denkungsart unmöglich; vielmehr wünsche ich, das Publikum möchte selbst zwischen mir, und ihm Richter seyn. Nämlich ein Mann, wie der Abt Vogler, der sich selbst (doch in der zweyten Person) in den Zeitungen pralerisch rühmt, fürchtete gar nicht, dass irgend Jemand sein Verfahren prüfen, und diese Prüfung vor den Augen des Publikums anstellen würde, wodurch sein blauer Dampf natürlich bald aufgelöst werden musste. Ich hoffte zwar, dass ein Sachverständiger dies thun würde, aber vergebens. Deswegen hielt ich, vermöge meines Berufs, es für ganz schicklich, dem Publikum, das grösstentheils nur dunkle Begriffe von der Orgelbaukunst besizt, die wahre Beschaffenheit der Voglerschen Umschaffung (leider!) deutlicher darzulegen und zu bestimmen. Wer hätte nun nicht erwarten sollen, dass ein Mann, wie sich dieser Abt zu seyn selbst rühmt, sich gar gründlich und als viel Gereister, auch höflich zu vertheidigen wissen werde? Aber statt der Gründe gebrauchte er Schmähungen, und seine leeren Raisonnements verriethen die winzigen Kenntnisse des geprieenen Meisters! —

Nun wirft er mir vor, dass sich Gründe nicht so leicht weghobeln liessen, als Späne! —

Eine Voglersche Wahrheit, so neu, wie sein Orgelsystem! Hätte er mir nur Gründe vorgelegt! aber er will ja dadurch mich demüthigen, ohne zu bedenken, dass wir nicht alle Aebte seyn dürfen. Ausgemacht, dass die Orgelbaukunst in sehr viele Handwerke greift, und dass ein Orgelbauer von allen diesen, nicht allein richtige Kenntnis haben, sondern sie auch selbst zu betreiben im Stande seyn muss; wie aber, wenn ich ihn hier daran erinnere, dass er sich nicht geschämt hat, das schon längst durch meinen Hobel verfertigte Crescendo für eigene Erfindung auszugeben?

Um nun noch ein Falsum des Abts auzuführen, so frage ich ihn: wo war denn die Mixtur 18 Fach, welche er in den Flugblättern erwähnte? doch nicht in der Orgel? wo sonst? Antwort:

In dem Plan des Abts, durch dergleichen Unwahrheiten sein System, quod dii avertant! als annehmbar herauszuheben und vorzutragen. Denn durch die Herauswerfung solcher Register sollte die Orgel jede andere an Würde, Stärke, Reinheit u. s. w. übertreffen. Uebrigens wusste er auch die herausgeworfenen Pfeifen sehr gut zu benutzen, man frage ihn nur! — Diese gerühmten Eigenschaften der umgeschaffenen Orgel reizte verschiedene Kenner, die Sache näher zu betrachten; aber nicht Einer wünschte, nach genauer Betrachtung des Werks, eine Orgel nach Voglers System. In der That würde ich mich schämen, eine Orgel nach diesem System zu bauen, weil ich es längst als unanwendbar erkannt habe, und der Abt kann jezt selbst aus Erfahrung wissen, welcher Ruhm dabey zu erndten ist! Er vergisst in seinem Eifer so ganz die Bestimmung der Stuben- oder Konzertorgeln, und der Kirchenorgel; denn in lezterer wird doch Niemand eine gute Mixtur verwerflich finden? Er vermeidet in seiner Disposition Principal 4 Fuss, wenn Principal 8 Fuss schon da ist! Ueberhaupt aber wird selbst in moralischer Hinsicht selten Jemand gefunden werden, der ein Werk so schnell umschaffen könnte, als der Abt Vogler; denn heut wird Trompet 8 Fuss in c̄ gesezt, und heisst Dulcian 32 Fuss, bey einem andern Konzert wird ein Fagott 32 Fuss daraus, der Diskant der Fugara muss Flageolet heissen etc.: auf diese Art kann doch unmöglich das Verdienst und der Ruhm einer so umgeschaffenen Orgel so gross seyn! Dem

allen ungeachtet fängt der Abt die Note S. 523 an: Wenn das Vorurtheil der Menschen u. s. w. Richtiger wohl so: Wenn die Eigenliebe und Selbstsucht der Menschen, die in ihrem Leben viel Orgeln gesehen und gespielt haben, so weit gehet, dass sie, ohne weitere gründliche Kenntnisse der Orgelbaukunst zu besitzen, sich dünken Meister dieser Kunst zu seyn, und in diesem Wahne sich unterfangen, Orgeln zu ändern, oder gar neue bauen zu wollen; so kann es Manchem, selbst durch das unsinnigste Raisonnement, gelingen, einen Theil des Publikums so zu berücken, dass es gutmüthig sein Orgelwerk den nicht geahndeten Misshandlungen des Schreyers preis giebt, und hernach zu spät seinen Irrthum erkennt und bereut. So lehrt es die Erfahrung. — Die Berechnung, wodurch vermittelst Tertie und Quinte die Schwingungen eines 16 und 32 füssigen Tons erzwungen werden sollen, nehmen sich auf dem Papier nicht übel aus, nur Schade, dass sie nicht so erfolgen, wie der Schluss der Rechnung — wie der Versuch auf jeder Orgel Jedermann überzeugen wird. Der Abt fehlt auch darin, dass er Rheinländisch Maas wählte; denn nach diesem würde auch der älteste Kammerton noch viel zu hoch seyn. Dass man aber bey Benennung der Stimmen sie nach Fussmaas eintheilt, und die wenigen Zolle, die etwa drüber oder darunter seyn sollten, dabey weglässt, geschieht nicht, wie nach des Abts Verdacht, aus Betrug, sondern einzig und allein der Kürze wegen.

Welcher gute Mensch denkt und spricht denn sogleich von Betrug? schlimm genug, wenn Thatsachen erst diese Gedanken und Worte nothwendig herbeyrufen! —

Fr. Mary,
Orgelbauer in Berlin.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Hoffmeister, Airs et Thèmes de Haydn et Mozart variés pour la Flûte. 1 Thlr. 12 Gr.
Krumpholz, 4 Sonates non difficiles p. la Harpe. Op. 12. 2 Thlr. 6 Gr.
Steibelt, 3 Sonates for the Pianoforte. Op. 41. 1 Thlr. 4 Gr.
Prot, 3 Duos pour 2 Violons. No. 6. 1 Thlr. 3 Gr.
Steibelt, nouveau Pot-Pourri p. l. Piano. 1 Thlr. 12 Gr.
— — Air favori du Ballet des noces de Gamache avec 12 Variations. 1 Thlr. 3 Gr.
— — 3 Rondos favorits for the Pianoforte. Book I. 16 Gr.
— — grand Trio pour Harpe et Piano ou deux Piano. 2 Thlr.
Stamitz, A., 6 Duo concertants p. Flûte et Violon. 1 Thlr. 21 Gr.
Thollé, 6 Nocturnes à 2 Voix avec acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.
Vignerie, B., 6 petits Duo pour deux Flûtes. Suite 1-2. 1 Thlr. 12 Gr.
Woldemar, 12 études pour le Violon. 18 Gr.
— — Le nouveau Labyrinthe harmonique pour le Violon, suivi d'études sur la double corde etc. Op. 10. 21 Gr.
Tartini, Adagio varié de plusieurs façons différentes: très utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque note d'harmonie etc. 1 Thlr. 6 Gr.
L'Hoyer, A., 6 Romances comp. et arrangées pour la Guitarre. Op. 15. 12 Gr.
Danzi, Die Mitternachtsstunde, eine komische Oper. Klavierausz. 6 Thlr. 16 Gr.
Süssmayer, Ouverture und Gesänge aus der Oper: Solimann der Zweyte. Klavierausz. 2 Thlr. 8 Gr.
Hänsel, 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 5. 2 Thlr.
Beethoven, gr. Quintetto p. le Fortép. av. Oboe, Clarinette, Cor et Bassòn. Op. 16. 1 Thlr. 16 Gr.
Romberg, Andr., 3 Quatuors p. 2 Violons, A. et Basse. Op. 2. Liv. 2. 2 Thlr. 12 Gr.
Beethoven, gr. Quartetto p. Fortép. avec Violon, A. et Vlle. Op. 16. 1 Thlr. 16 Gr.
Maurer, Elisa's Abschied. Für Gesang und Klavier. 10 Gr.
6 Variations pour le Fortép. sur le Thème: In meinem Schlosse ist's gar fein. 12 Gr.
6 Walzer aus dem Donauweibchen für das Pianoforte. 8 Gr.
Knechts Te Deum laudamus, für 2 Chöre, in Stimmen. 4 Thlr. 16 Gr.
Mozart, 5 principaux Quintetti p. 2 Viol., 2 Violes et Violoncelle. No. 1-5. à 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. N°. 16. 1802.

Nachricht.

Uebersicht dessen, was in Leipzig während des lezten Vierteljahrs für Musik öffentlich gethan worden.

(Fortsetzung.)

Von fremden Virtuosen liessen sich, theils in den wöchentlichen, theils in besondern Konzerten folgende hören. Demoiselle Theresina Cenni, „aus der berühmten Stadt Florenz gebürtig, und als erste Sängerin bey der grossen Opéra buffa am russischen Hofe engagirt gewesen, welche auch schon das Glück *gehabt* hat, sich vor des Königs von Preussen Majestät verschiedenemale hören zu lassen, und bey ihrer Durchreise nach Paris, wohin sie vom ersten Consul Bonaparte als erste Sängerin beym grossen italienischen Theater berufen und engagirt ist" —: sie „wird die Ehre haben für das erste- und leztemal vier grosse Bravourarien zu singen, bey verdoppelten Eintrittspreisen." Soweit Dem. Theresina selbst in der Ankündigung. Jedermann wird nach solcher Anzeige, im Ton der Luftspringer und Wurmdoktoren, etwas sehr Mittelmässiges erwarten; und Jedermann wird sich irren: denn so etwas Höchstelendes, ein solches winselndes, formloses ad libitum vom Anfang bis zu Ende, ein solches Miauen anstatt des Singens, und solche „grosse Bravourarien," wie z. B. ihre erste — die von Kinderwärterinnen vormals ihren Kleinen vorgesungene, jezt bey ihnen verdrängte, artige Cavatine des Prinzen in Martins Una cosa rara: Pi ù bianca — sind uns denn doch noch nie vorgekommen. Entweder die Dem. hat ihr — der saubern Ankündigung wegen allerdings kleines Auditorium zum Narren haben wollen, oder sie ist eine Erscheinung, die der Seltsamkeit wegen, wohl bemerklich zu machen war.

Mad. Huber, gebohrne Willmann aus Wien, spielte ein von ihr selbst komponirtes Konzert auf dem Fortepiano. Sie ist von ihren Reisen vortheilhaft bekannt. Die Komposition ihres Konzerts war recht gut, besonders der erste, doch auch der zweyte Satz; die Variationen an der Stelle des dritten gefielen weniger. In gleichem Verhältnis glückte ihr Spiel. Ihre viele Fertigkeit hatte sie in Privatgesellschaften noch mehr, als öffentlich bewiesen.

Die Herren Domnich, Kleinenhagen und Hildebrand, Herzogl. Sachs. Meinungische Kammermusici. Diese wahren Virtuosen auf dem Waldhorn gewährten uns ein ganz eigenes, und gewiss höchst seltenes Vergnügen. Sie gehören durchaus zusammen, haben ihre Musik — jeder seinen Theil für sich eingerichtet; jeder hat sich auf eine Region des Instruments (der Eine auf die Höhe, der Andere auf die Mitte, der Dritte auf die Tiefe) eingeschränkt, und diese mit ganz ausserordentlicher Beharrlichkeit zu einer auf dem Waldhorn gewiss kaum zu erwartenden Vollkommenheit ausgebildet. Aber das Vollendetste ist das Ensemble, das sie nun zusammen bilden. Ihre Trio's, ohne anderes Akkompagnement, wie von Einem gespielt, mit vollkommner Gleichheit der natürlichen, wie der erzwungenen Töne, mit der Kraft von Posaunen und wieder mit einem piano, das dem der Harmonika fast ähnlich wird, vorgetragen —: diese Trio's sind wohl in ihrer Art das Vollkommenste, was seit vielen Jahren hier gehört worden.

Herr Sperger, Kammermusik. in Herz. Meklenb. Schwerin. Diensten, liess sich mit zwey Konzerten auf dem Kontrabass hören. Er leistete auf diesem, freylich zum Konzertspielen nicht geschaffenen Instrumente, alles, was man nur verlangen konnte, und noch etwas mehr. Beym Allegro muss man sich allerdings mehr an das Vergnügen halten, das die Bemerkung glücklich überwundener, ausserordentlicher Schwierigkeiten wohl immer gewährt — denn sonst kann man, was man hier bekömmt, auf einem guten, nicht zu schwach bezogenen Violoncello näher haben, und gemeiniglich deutlicher: aber im (vortrefflich vorgetragenen) Andante wusste Hr. Sp. dem Instrumente doch einen eigenen und in der That sehr angenehmen Ton abzulocken.

Herr Petzold, Harmonikaspieler aus Gotha, verstand sein Instrument ziemlich gut zu behandeln und trug passende Sachen vor. Soll dies ätherische Instrument aber würken, was es kann, so muss der Spieler selbst dichtender Künstler seyn und seine eignen Ideen frey vortragen, oder wenigstens die Ideen Anderer frey behandeln können.

Dem. Friederike Petersilie, eine noch sehr junge Klavierspielerin und Sängerin aus Weimar von nicht zu verkennendem Talent. Wenn die anmuthige Stimme noch Festigkeit erhält, und zu der schätzbaren Fertigkeit und Nettigkeit des Spiels die Gefasstheit und das gegründete Vertrauen auf eigne, wohl geprüfte Kräfte hinzukommen, durch welche es erst möglich wird dem Publikum das Vorzügliche vorzüglich zu geben: so wird diese junge Künstlerin gewiss viel Vortreffliches leisten. Dass dieses geschehen werde, ist bey ihrer Anlage, ihrem Fleiss und ihrer Bescheidenheit um so sicherer zu erwarten.

Signore Carelli — wie er sich nannte, Buffo von der italienischen Oper in Wien, gab ein artiges Intermezzo von Liverati, und erhielt, obschon er wenig Stimme und keine besonders gute Methode zeigte, Beyfall, der Lustigkeit und Possierlichkeit wegen, die den Italiener selten ganz verlässt.

Die deutsche Oper war in vieler Hinsicht besser, als vor dem Jahr. Unter dem Personale zeichnen sich folgende zu ihrem und unserm Vortheil aus: Herr Zeibig, erster Tenorist. Er ist bey weitem der beste Tenor, den wir, seit Hr. Guardasoni mit seiner damals so vortrefflichen italienischen Oper uns nicht mehr besucht, gehört haben. Eine ungemein angenehme, einschmeichelnde Stimme, weiter Umfang, ausserordentliche Geschmeidigkeit, eine sehr gute Methode, die von gründlichen musikalichen Kenntnissen zeugt, Fleiss und Genauigkeit auch auf minder glänzende Rollen, aus Achtung gegen das Publikum und gegen sich selbst, verwendet —: das macht ihn mit Recht zum Liebling der hiesigen Theaterfreunde. Er singt auch zuweilen im Konzert. Madam Spengler — eine angenehme, besonders in der Höhe sehr wohllautende Stimme, gute Methode, (sie ist, so viel wir wissen, Schülerin des verdienstvollen Gestewitz in Dresden) Gewandtheit und Nettigkeit in Passagen, aber weniger Stärke und Festigkeit. Dadurch, dass sie zu viel Höhe erzwingt (sie singt, selbst in mässigschnellen Passagen, bis $\overline{\overline{f}}$) wird sie Gefahr laufen, ihre, ohnedies schwache Tiefe zu verlieren, und wenn sie dann auch diese erzwingen will, wird sie, was zuweilen schon jetzt ihr begegnet, distoniren. Herr Wagner, dessen Talent für das Komische schon voriges Jahr gerühmt werden konnte, hat dies Talent seitdem noch weit mehr ausgebildet, und erheitert auch den Ernsthaftesten wenigstens durch possierliche Einzelnheiten und immer neue lustige Einfälle. Schade, dass ihn seine Stimme beym Gesang zu wenig unterstüzt. Indem wir nur diese Mitglieder anführen, wollen wir verschiednen andern ihre Brauchbarkeit nicht absprechen. Eine eigentliche erste Sängerin und ein wirklich guter Bassist fehlen. Auch könnte manches Mitglied etwas Besseres

leisten, als denn doch zuweilen von ihnen geleistet wird.

Nun einige Worte über die gegebenen Opern. Wiederholungen allgemein bekannter übergehen wir. Wolfls Milchmädchen; ein ganz elendes Stück, das auch Hr. W. verachtet haben muss, sonst hätte Er wohl nicht so schreiben können, als hier hin und wieder geschehen ist — Gefiel nicht. — Della Maria Singspiel (Opéra comique) wurde artig gespielt und besonders von Hrn. Zeibig noch besser gesungen. Gefiel. — Elisa von Winter wurde zum erstenmale auf unser Theater gebracht. Sie ist dem Opferfest, auch der Oper, Fratelli rivali, und andern Winterschen nicht an die Seite zu setzen; aber doch eine sehr angenehme und ausdrucksvolle Musik. Es ist über das Ganze derselben ein gewisser Schimmer der Heiterkeit, der Anmuth, und des fröhlichen Spiels ausgegossen, der ungemein wohl thut. Ausgezeichnet schön sind z. B. das Terzett im ersten Akt; das Terzett, die Arie der Prima donna, und vieles im Finale des zweyten Akts. Das Finale des ersten Akts hat etwas wassrige Stellen: aber was soll auch ein Komponist Bedeutendes mit Scenen vornehmen, die, nicht etwa nur in den Worten, sondern auch in deren Inhalt, glatt und gar nichts sind? Scenen, worin nicht einmal etwas geschiehet? Denn das Stück —: Schikanedern entwischt denn doch zuweilen etwas Phantastisches und ein lustiger Einfall: aber dieser Ungenannte hat und giebt vom Anfang bis zu Ende nichts und wieder nichts. Der Musik wiederfuhr vom Publikum alle Gerechtigkeit, (Hr. Zeibig und Mad. Spengler sangen vorzüglich gut darin); aber da man das Gedicht nur mit Widerwillen aufnehmen musste, konnte die Oper nicht oft Glück machen. — Der Tyroler in Wien — (der berüchtigte Tyroler Wastel, ist zu sagen: Sebastian) der Text von Schikaneder, die Musik von Haibel, ebenfalls dies Jahr zum erstenmale hier vorgestellt. Es ist dies wohl eins der tollesten Karikaturstücke, die jemals auf ein deutsches Operntheater gebracht worden, aber darum gewiss nicht schlecht. Es ist alles Mögliche darin aufgeboten, auch dem Finstersten ein Lächeln abzuzwingen; und den Kato möchten wir sehen, bey dem dies nicht hin und wieder, (besonders im zweyten Akt) gelänge, wenn er sich nur hingeben mag, und nicht absichtlich sich dagegen stemmt — eine Ziererey, welche sich die Kato's wohl seltener zu Schulden kommen lassen, als die Leute, die so gern auf dem, was sie ihren reinen Geschmack nennen, ruhen und schlummern. Auch wurde das saubere Werk in seinen Hauptpartien vortrefflich gegeben. Die Musik ist theilweise köstlich. Gleich die Overtura — alles gehet da drunter und drüber, alles wider einander, alles im verkehrtesten Wider-Takt. Der Komponist, von dem wir ausser diesem Stück gar nichts kennen — würde aber noch besser gethan und inniger belustiget haben, wenn er noch mehr pomphaften, tragirenden Schwulst unmittelbar zwischen die lustigen Länderer eingeschoben hätte. Einzelne Züge sind preiswürdig; z. B. wo das zärtliche Fräulein die Nachtigall und das von Brod gebackene Herz zum Geschenk bekommen hat, und nun im erhabenen Recitativ mit voller Begleitung anhebt: „du süsse Nachtigall sollst stets an meiner Seite (in der Wiener Ausgabe gar: an meinem Bette) hangen," worauf sie ihre herben Empfindungen in die grosse Arie ergiesst, durch welche jedoch die Flöte immerfort den Gesang der „süssen Nachtigall" nach Möglichkeit kopirt und durchziehet! So ist auch das musikal. Herausputzen besonders der Stellen, wo die Rede ist vom Essen und Trinken, um welches sich im Stück alles so drehet und wendet, dass fast Niemand gehet, als um zu essen, und kommt, als vom Essen; dass man sich über dem Essen zankt, versöhnt, verliebt, schlägt, hängt, dass man Liebesbriefe bäckt und speisst, ja dass sogar alle Metaphern und Anspielungen davon hergenommen sind) —: das Herausheben dieser Stellen ist allerliebst, mag nun der Komponist durch Re-

flexion oder durch Natur darauf gekommen seyn. Der Wastel und der Praterwirth, zwischen denen sich der sentimentale Ehemann gar erbaulich durchziehet, sind Herrn Emanuel Schikaneder und Herrn Haibel am vorzüglichsten gerathen, und geriethen auch den Schauspielern (Hrn. Herrmann und Hrn. Wagner) vorzüglich. Uebrigens zeigt es gewiss von sehr zu schatzender Liberalität und Bonhomie des Wiener Publikums, dass es dies Stück, das ganz aus der Mitte gewisser Klassen seiner selbst spielt, gern gesehen und herzlich belacht hat. An vielen Orten, die sich aufgeklärt schelten, dürfte man kaum so etwas ins Publikum, viel weniger auf's Theater bringen.— Die Schwestern von Prag, nach „des weiland berühmten Herrn Haffners sämtlich lustigen Komödien“ bearbeitet und von Wenzel Müller in Musik gesezt — sollen auch so Etwas seyn, sind es aber bey weitem nicht. Herr M. hat falsche oder keine Begriffe von der burlesken Musik oder doch kein Talent dazu; und das Stück wurde gegeben, wie es von Herklots in Berlin — wie soll man sagen? gesäubert oder wie? kurz, verändert worden. — Weigls so sehr hübsche Oper, l'amore marinaro, wurde, unter dem Titel: Der Korsar aus Liebe, auf das Theater gebracht. Sie ist zu bekannt, als dass wir nöthig hätten etwas zu ihrer Empfehlung zu sagen. Nur die Musik zur Singstunde und zu dem originellen Schluss wollen wir als meisterhaft ausheben. Herr Wagner, als harthöriger Kapellmeister, war äusserst belustigend, besonders in den angeführten Scenen. Schade, dass der ungenannte deutsche Bearbeiter die leichte italienische Lustigkeit plombirt hat. — So dürfen wir auch von dem herrlichen, und vielleicht von keinem Komponisten komischer Opern im Ganzen übertroffenen Werke Cimarosa's, von seinem Matrimonio segretto, nur wenig sagen, weil es zu bekannt ist. Die Oper wurde mit vielem Fleiss und offenbar mit Liebe gegeben. Ausgezeichnet waren Hr. Zeibig, als Liebhaber, und Mad. Spengler, als Karoline, im Gesang, (leztere legte eine von Mozart für Mad. Lange geschriebene ausserordentlich schwierige Arie ein, und trug sie sehr gut vor) und Hr. Wagner, als Vater, im Spiel. Solche drollige eigene Einfälle, solche possierliche und gut durchgehaltene Individualität, als er gab, ist man nur an italienischen Buffons zu sehen gewohnt. Aber seine Stimme reichte für den Gesang hier bey weitem nicht hin. — Lodoiska von Cherubini: das erste Werk dieses Meisters, das hier gegeben wurde, aber ebenfalls auf den meisten Theatern von Bedeutung schon bekannt. Die Musik hat alle Merkmale der Jugend eines der genialesten Tonkünstler der jetzigen Zeit (und Cherub. hat sie wirklich in Jünglingsjahren geschrieben). Das Ganze tritt hervor — so kolossal, ja zuweilen so monstrôs; die Theile werden dem Zuhörer fast nur in Massen zugeworfen; fast überall ist ein Stürmen und Drängen, wenig Freundliches, wenig durch Gährung Abgeklärtes; selten wird Rücksicht genommen auf die Singstimmen, als Singstimmen u. s. w.: aber welch eine Haltung, des Ganzen des Stücks, des Ganzen der Hauptcharaktere; welch ein Glanz der Ideen und der Behandlung; welch eine (hin und wieder gewiss allzuweitgetriebene) Ausführung der Details durch tiefe Gelehrsamkeit; welch ein hinreissendes Feuer und welch Ausdauern darin in der langen Gradation, welche die ganze Oper macht! Wer kann bey Betrachtung seltner Menschen das Parallelisiren lassen? Cherubini's Jugend ähnelt der Jugend Klingers. Ch.s Lodoiska möchte vielleicht ihren Platz zwischen Kl.s neuer Arria und den Zwillingen; Ch.s Medea, den, zwischen Kl.s Zwillingen und den Medeen einnehmen; Ch.s Oper, les deux journées scheint nun das Uebergehen zum Heiligthum erkämpfter Ruhe, das sich selbst klar werden anzukündigen. — Und was lässt sich nun von ihm, dem Mann von kaum dreyssig und einigen Jahren nicht noch erwarten! — Die gute Ausführung dieser ausserordentlich schweren Musik macht dem Musikdirektor der Gesellschaft, Herrn Bierey, und dem Orchester Ehre; dem Personale der Sängerinnen und

Sänger auch insoferne, dass sie thaten, was sie mit Anstrengung vermochten. Schwerlich werden sich aber irgendwo Menschenstimmen finden, die bey diesem Stürmen der Instrumente genugsam durchdringen und sich der Herrschaft bemeistern könnten.

Von einem neuen, besonders unter der Fürsorge des verdienstvollen Proconsuls, Herrn D. Einert, auf der Thomasschule zu Stande gebrachten musikal. Institut, soll im künftigen Vierteljahr die Rede seyn.

Recension.

Jery und Bätely. Ein Singspiel in einem Aufzuge, von Göthe, in Musik gesezt von Ioh. Fr. Reichardt. Berlin, im Verlage des Autors.
Auch unter dem allgemeinern Titel:
Musik zu Göthe's Werken u. s. w. Dritter Band.

Hr. Kapellmeister Reichardt hat über seine Musik zu diesem kleinen anmuthigen Stück, und wie sie in Berlin mit entschiedenem Beyfall auf dem Nationaltheater gegeben worden, schon selbst, in seinem Aufsatz über das Liederspiel (im 43sten Stück des vorigen Jahrgangs der musik. Zeitg.) gesprochen. Herr R. fand nämlich, dass sich der erste Theil von Jery und Bätely besser Lieder-, als Operettenmässig behandeln liesse, dass es gut seyn würde, das Ganze so zu behandeln, dass aber der zweyte Theil, besonders die Ensembles darin, diesem entgegenstünden. Der Dichter konnte zur Abänderung der Leztern nicht bewogen werden; der Komponist behandelte also alles als Lied, was sich so behandeln lassen wollte, und als Operettenstücke, (doch immer so einfach und kurz als möglich) was im zweyten Theile diese Behandlung nothwendig machte. Es wäre aber die Frage, ob es nicht besser gethan gewesen wäre, das Ganze als ländliche Operette, wie wir so artige französische haben, zu nehmen, und nur, was eigentliches Lied bleiben musste, als solches wiederzugeben. Dass dem einfachsten aller Singspiele, dem Liederspiel, (einer reinen, selbstständigen, genau gesonderten Gattung) das sogenannte Ensemble fremd sey, scheint Hr. R. dort selbst zu behaupten; dass der ländlichen Operette (nicht zu verwechseln mit der komischen Oper, die ein ganz andres Ding ist) das eigentliche Lied fremd sey, kann nicht behauptet werden. Und würde es behauptet, und mit Grund: so ist das Fremde wenigstens auffallender im engern, als im weitern Kreise.

Dem sey, wie ihm wolle; es bleibt dies eine sehr schätzbare Arbeit, für welche dem Komponisten jeder, der einfachen, ausdrucksvollen Gesang und äusserst besonnene Behandlung eines Dichters zu schätzen weiss, herzlichen Dank sagen muss. Vielleicht kann auch dies kleine Produkt dazu beytragen, dass manche geist- und herzlose Missgeburten und Mondkälber von unsern Theatern verdrängt werden. Es kann das hierdurch um so mehr geschehen, da — von den Vorzügen des Gedichts und der Musik, weil sich die Direktionen darum selten bekümmern, abgesehen — das Gedicht nicht zu schwer für unsre, als Schauspieler gewöhnlich sehr ungebildeten Operisten, und die Musik nicht zu schwer für nur einigermassen mit Musik befreundete Schauspieler, auszuführen ist.

Im Einzelnen dringt vielleicht das auch so vortrefflich gedichtete Lied: „Es rauschet das Wasser und bleibet nicht stehn" — (S. 4. folg.) das dann S. 17. wiederkommt, und dort — gerade dort, doppelt wohlthut, am tiefsten an's Herz. Ungemein fein und darstellend ist in diesem Satze die unruhige Bewegung des Akkompagnements, die auch dann sich gleich bleibt und aufregt und treibt, aber festgehalten wird durch die langen einförmigen Akkorde des Basses, wenn Jery sagt: „Es rauschen die Wasser, die Wolken vergehn; doch bleiben die Sterne, sie wandeln und stehn" u.s.w. Die beyden Liedchen (S. 8 und 9.) „Es war ein fauler Schäfer" u.s.w. und: „Neue Hoffnung, neues Leben" u. s. w. sind allerliebst. Jery's Abschiedslied ist sehr innig, und das Duett (S. 9. folg.) ganz charakteristisch und wahr, aber recht kurz — freylich nach Herrn R.s Plan.

Das Ensemble, unmittelbar vor dem (etwas unbedeutenden) Schlusssatz hat ganz vortreffliche Stellen.

Herr R. sagt in jener Abhandlung, es sey ihm gelungen fur die Gesänge dieses Singspiels einige Volksmelodien der Schweizer und Franzosen ungezwungen zu benutzen — Vortrefflich, wenn nämlich diese Volksmelodien an sich etwas werth sind. Die Overtura fängt an mit der Melodie des bekannten Liedchens: Wenn ich ein Vöglein wär' — Das ist ja recht sehr gut; nicht nur, weil dies Lied und seine Melodie fast in Jedermanns Munde sind, sondern auch, weil die Melodie an und vor sich selbst etwas werth ist und das aussagt, was sie soll; weil sie auch besonders hier dem Zuhörer sogleich angiebt, was er zu erwarten hat, und ihn in die rechte Stimmung zu setzen versucht. An diese Melodie schliesst sich nun ein etwas lebhafteres Pastorale an. Dies möchte doch wohl allzudürftig ausgefallen seyn — noch nicht erwähnt, dass es gewisse Hauptpartien des folgenden Stücks gar nicht ahnden lässt. Ist es doch beynahe, als ob manche vorzügliche Komponisten für den Gesang die jetzige Instrumentalmusik betrachteten, wie die Schauspieler das Opernwesen, und aus denselben Gründen. Sollte dieser Satz der Einleitung einer von denen seyn, zu welchen Hr. R. — vielleicht wenigstens das Thema — in Volksmelodien der Schweizer und Franzosen gefunden hat; so dürfte man hier, wie bey einigen kleinen Gesangstücken der Folge, wohl fragen, was denn eigentlich damit gewonnen wäre. Es ist wohl wahr, dass solche Melodien, auch wenn sie an sich nicht eben von Bedeutung sind, ihr besonderes Interesse haben, als Volksmelodien, aber doch wohl nur für das Volk, das sie singt — wenigstens kennet? Wollte man sagen: es sollen solche Liedchen nur erst von andern Nationen hergenommen und dem gesangscheuen Deutschen eingeimpft werden, bis er sich selbst deren schaffen mag; er soll dadurch nur erst mehr angezogen werden, damit er, wie dann die Saiten der Aeolsharfe, lauter wird und hernach von selbst forttönt; so wäre zu antworten, dünkt mich: eben weil der Deutsche nicht gesangslustig ist, muss man ihm Etwas geben, das mehr in sich hat (sogar mehr Materie); Etwas, das, was es will, nachdrücklich und bestimmt aussagt, und im Nothfall (der aber bey uns fast immer da ist) einen Anstoss giebt und den Schläfer wider seinen Willen weckt und rege macht.

Es sey erlaubt, bey Gelegenheit einiger andern kleinen Sätze (auch in dem übrigens, wie schon gesagt, meistens vortrefflichen Ensemble, kurz vor dem Schluss des Stücks) noch ein Wort herzusetzen. Hr. R. klagt oft, und mit vollem Recht, über das unzeitige Füllen und Ueberfüllen, über das unzweckmässige Braussen und Stürmen — kurz, über das „zu viel thun" der meisten heutgen Komponisten für den Gesang, und meynt, (in dem oft angeführten Aufsatz) es fehle Manchem nichts, als dass er der Prima donna mit Kanonen akkompagniren lasse — wobey ich nicht Bürge seyn mag, dass sich nicht mancher den Einfall hinter's Ohr geschrieben hat, und schon sinnet, wie er ihn etwa bey Gelegenheit ins Werk richten könne: aber der Musiker kann denn doch auch zu wenig thun. Musik ist eine freye Kunst, und kann und muss sich auf eignen Füssen nicht nur halten, sondern auch frey und schön bewegen. Gesellet sich ihr die Dichtkunst zu, so sehe ich wenigstens nicht ein, wie man ihr uneingeschränkt absprechen könne, es sey ihr erlaubt, (wenn man durchaus will: es sey ihr nachzusehen, zu vergünstigen) diese allenfalls anzuweisen, wie die Tänzerin der Alten den Flötenspieler. Dabey bleibt es aber gar keine Frage, dass es besser sey, sie fliegen, innig und schwesterlich verbunden, den schönen Reihn. Nun wird es aber bey einem so langen allegorischen Tanz, als die Oper ist, schwerlich (in Praxi) anders geschehen, als dass die zweyte Halbschwester zuweilen ein wenig zu ermatten scheint: dann muss durchaus (und das wollt' ich sagen) die erste, die Musik, der zweyten, der Poesie, freundlich aufhelfen, und darf nie ermatten, eben weil ihr die freyesten Bewe-

gungen, und der unerschöpflichste Fond sich immer erneuender Kräfte weit leichter zu Gebote stehen, als dieser. Scheint die Poesie in einzelnen Momenten zu sinken und die Musik will es gleichmässig: nun so wird das Gleichmässige das Sinkeu wahrhaftig nicht vergüten.

Herrn R. habe ich übrigens nicht nöthig zu wiederholen, dass dies nur bey Gelegenheit dieses Stücks gesagt ist.

Den zweyten Takt des Akkompagnements auf der 15ten Seite wird man lieber so lesen:



Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

5) Den 8ten März, im deutschen Schauspielhause, Dem. Stegmann, damals ohngefähr zweyte Sängerinn und Operistin beym deutschen Theater. Seit beynahe einem Jahre hat sie Hamburg verlassen und soll in Bremen und Hannover mit Beyfall gesungen und gespielt haben. In diesem Konzerte wurde eine von ihrem Vater neu komponirte Kantate aufgeführt, die den bekannten harmonischen Kenntnissen dieses Mannes Ehre machte, nur missfielen mir mehrere zweckwidrige Mahlereyen, auch dürften Herrn Stegmanns Kompositionen im Allgemeinen ungleich mehr Glück machen, wenn er sich etwas herabstimmen, leichter, gefälliger und natürlicher setzen könnte, insbesondere aber, wenn er weniger Besorgnis oder Aengstlichkeit verrathen möchte, irgend etwas entweder dem Inhalte oder der Form nach Bekanntes hinzuschreiben und durchaus immer neu zu seyn. Der bekannte Bassist Fischer aus Berlin, der, wenn ich nicht irre, einige Tage vorher hier eingetroffen war, sang die bekannte Arie: Leon etc. Mein Urtheil über ihn kennen Sie bereits. Er selbst gab sein Konzert

6) am 15ten März im deutschen Schauspielhause, auch spielte er in einigen Opern sogenannte Gastrollen, z. B. den Sander in Zemire und Azor.

7) Ebendaselbst am 29sten März, Herr Kirchner, Tenorist, einer von den wenigen brauchbaren Sängern, die noch immer beym deutschen Theater aushalten, und der vor kurzem erst wieder unter vortheilhaften Bedingungen dabey engagirt worden ist. Er hat sich seit einigen Jahren in mancher Hinsicht sehr gebessert, auch fängt unser Publikum, welches eine geraume Zeit hindurch ausserordentlich gegen ihn eingenommen war und sich mehreremale wirklich ungerecht bewies, an, ihn lieb zu gewinnen. Wenn Hr. Kirchner noch etwas mehr Sorgfalt auf eine bessere Aussprache vorzüglich der Konsonanten verwenden wollte, so würde er, seines weichen Organs und seiner biegsamen Stimme wegen, ein sehr angenehmer Sänger seyn.

8) Ebendaselbst, den 5ten April, Hr. Petersen, Flötenist; ein Mann, der sich ganz hier und selbst gebildet, einen schönen Ton und viele Fertigkeit auf seinem Instrumene hat. Was mich aber betrift, so erlauben Sie mir, Ihnen zu gestehen, dass, so sehr ich auch die Flöte, als eines der angenehmsten, brauchbarsten und fast überall anwendbaren Orchester-Instrumente schätze, mir dieses Instrument zum eigentlichen Konzerte, der gar zu grossen Ton-Einförmigkeit und Gleichheit wegen, nicht recht geeignet zu seyn scheint. Ich habe viele gute und geschickte Flötenbläser mit Vergnügen gehört; aber ein eigentliches Flötenkonzert ist mir immer etwas langweilig gewesen.

9) Den 17ten April gab Hr. Dussek abermals ein Konzert auf dem Eimbeckischen Hause.

10) Den 26sten April, im französischen

Schauspielhause, Hr. Hartmann, Clarinettist und Oboist beym französischen Theater. Beyde Instrumente bläst Hr. Hartmann mehr als mittelmässig gut, hat auf beyden einen vortrefflichen Ton, und ist vorzüglich seiner grossen Festigkeit und Sicherheit wegen ein sehr schätzbares Mitglied des Orchesters. Lebte Herr Hartmann an einem Orte, wo er sich weniger mit der Oekonomie und mehr mit der Kunst beschäftigen dürfte, so würde er sicher als einer der ersten Clarinettisten und Oboisten unter den berühmtesten Virtuosen glänzen. In seinem Konzerte liess er sich mit vielem und verdientem Beyfalle nur auf der Clarinette hören. Uebrigens war dieses Konzert, der vielen geschickten Tonkünstler wegen, die es durch ihre bekannten Talente unterstützten, eins der brillantesten seiner Zeit. Denn ausser dem Hrn. Hartmann liessen sich auch Mad. Righini, Dem. Grund, Herr Musikd. Schwenke, Herr Andreas Romberg und mehrere andere hören.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Wien, den 29sten Dec. 1801. Den 22sten und 23sten Dec. hat Jos. Haydn seine Jahrszeiten im Hoftheater mit 200 Tonkünstlern, und den 27sten die Schöpfung im grossen Redoutensaale aufgeführt. Es ist nicht nöthig, über das lezte Werk noch Etwas zu sagen, denn man kann ja auf dies, wie auf kein Tonstück anwenden, was darin vorkömmt: Es ertönt

In aller Welt —
Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd.

Auch die Jahreszeiten sind ein unverwelklicher Lorbeer in dem Kranze, der Haydns Stirn beschattet. In welcher Mannichfaltigkeit wechseln hier, nach der Anlage des Gedichts, Frohsinn, Zufriedenheit, Hoffnung, Furcht, Andacht, ausgelassene Freude, scherzhafte Laune und tiefer Ernst! Und welche Wahrheit ist in dem musikalischen Ausdruck aller dieser Gemüthszustände! wie hat der Tonkünstler das, was der Dichter, zuweilen nur mit einigen Worten andeuten konnte, durch die Magie seiner Melodien und Harmonien ausgemahlt und dem Gefühle der Zuhörer naher gebracht! Dadurch erzwingt sich auch dies Werk Haydns überall den lebhaftesten Beyfall. Vielleicht ist es nicht überflüssig auch auf den Einfluss wenigstens hinzudeuten, den solche musik. Werke auf die ästhetische und sittliche Bildung der Nation haben können. Kein Kanzelredner ist im Stande; die Grösse des Schöpfers, seiner Werke und Wohlthaten mit der eindringenden Kraft zu schildern, und die Gemüther so mit Bewunderung, Ehrfurcht und Dank zu erfüllen; nichts kann den Menschen so sicher über die Sphäre gemeiner Sinnlichkeit erheben, als Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst zu solchem Zweck. Die Aufführungen waren zum Besten zweyer hiesigen wohlthätigen Stiftungen.

Dass Michael Haydn in die Dienste des Fürsten Esterhazy getreten, habe ich Ihnen schon neulich geschrieben. Ich füge nur noch hinzu, dass der verehrte Fürst ihn in äusserst vortheilhafte Verhältnisse sezt und vornehmlich auch darum ihn berufen hat, damit sein Bruder Joseph, der es wünschte, nun mehr Ruhe geniessen kann. Auch von unsrer Monarchin, die vorzügliche Kennerin und Freundin der Tonkunst nicht nur genannt wird, sondern wirklich ist, ist Michael Haydn mit vieler Achtung empfangen, für einige ihm aufgetragene Kirchenkompositionen, die er in Laxenburg aufführte, kaiserlich beschenkt worden, und hat neue Aufträge von seiner hohen Gönnerin erhalten. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Januar. N°. 17. 1802.

Abhandlung.

Geschichte einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

(Ein Gegenstück zu No. 52 d. 3. Jahrg. d. M. Z.)

Der Verfasser des Aufsatzes in der Musik. Zeitung: „Gesellschaft u. s. w.“ hat gutgemeynte Vorschlage gethan, aber nicht angegeben, wie dieser Plan am besten zu realisiren sey, und was für Klippen dabey vermieden werden müssten. Allerdings könnte die Tonkunst noch vollkommner und den Menschen nützlicher seyn, wenn die Musiker und Musikbeförderer immer aus reiner Kunstliebe handelten, wenn Theater und Konzert u. dergl. m. nicht durch Gewinnsucht und Eitelkeit Existenz und Nahrung erhielten, sondern nur durch uninteressirtes Wohlgefallen an der Kunst selbst. Da nun dies leztere selten und leider um desto seltener ist, je mehr der Künstler sich fühlt und geschmeichelt sieht, so scheint es freylich kein besseres Mittel gegen die ärgerlichen Würkungen des Neides, der Habsucht, der Trägheit u. a. D. zu geben, als einen Verein solcher Männer mit solchen Grundsätzen, wie der Verf. jenes Aufsatzes sie sich denkt. Ich sage: es scheint; denn bey genauerer Untersuchung zeigt sich auch dieses Mittel, unter Menschen, wie sie sind, nicht kräftig genug zur Erreichung jenes Zwecks, wenigstens nicht auf die Dauer. — Statt alles weitern Raisonnements darüber mag die Erfahrung sprechen.

In einer Anmerkung behauptet der Verf. jenes Aufsatzes: es habe noch keine Gesellschaft zur Beförderung der Musik gegeben, sondern nur solche, die das Interesse der Mitglieder beförderten. Das ist wohl etwas zu viel gesagt. Einsender dieses, selbst kein Musiker von Profession, trat vor 8 Jahren an einem Orte, (er zählt etwa 20000 Einwohner und mag hier mit * * * bezeichnet werden) der jedoch keine Kapelle oder sonst einen Zusammenfluss von Künstlern darbietet, durch welche die Musik in grossen Städten gewissermaassen von selbst in Aufnahme kommt, mit einer Gesellschaft von 15 bis 16 Personen aus verschiedenen Ständen — als: Räthen, Secretarien, Kaufleuten, Predigern u. a. — in eine Verbindung, deren Zwecke nicht allein fast ganz die nämlichen waren, welche in jenem Aufsatz angegeben sind, sondern auch im Laufe von sechs Jahren so gut erreicht wurden, als nach der Beschaffenheit des Orts und der möglichen, vom guten Willen oft nicht abhangenden Mittel geschehen konnte. Dennoch sah sich diese Gesellschaft, und zwar eben um jenes Zweckes willen, genöthigt, sich aufzulösen. Wie dies zuging, und was sie während ihrer Existenz zur Beförderung der Musik (versteht sich, nur unter ihren Mitbürgern) that, möchte vielleicht als Beyspiel, theils zur Nachahmung, theils zur Warnung dienen. Deshalb stehe hier ihre Geschichte.

Die ersten Urheber derselben wählten zu den übrigen Mitgliedern nur solche, die ihnen entweder als fähige Dilettanten oder wenigstens als eifrige Musikfreunde bekannt waren. Aus guten Gründen ward kein Musiker von Profession, den Anführer des Orchesters ausge-

nommen *), dazu gezogen; das heisst jedoch nur: andere hatten nicht die Rechte und Verbindlichkeiten der wirklichen Mitglieder, denn übrigens suchte die Gesellschaft nicht allein jedes musikalische Talent möglichst zu benutzen, sondern bezahlte auch die unentbehrlichen Hülfsmusiker reichlich und ermunterte deren Kunst- und Ehrgefühl auf mancherley Weise. In der Urkunde, durch welche die Gesellschaft sich konstituirte, stand der Grundsatz oben an: dass alle ihre Anstalten nur zur Beförderung des Geschmacks an und in der Musik getroffen würden. Dies war keine blosse Phrase. Denn die Mitglieder konnten kein andres Privatinteresse dabey haben, als etwa sich im Gesange oder auf ihren Instrumenten vollkommner zu machen, was aber so sehr in das allgemeine Beste eingriff, dass ein Vorwurf der Selbstsucht hierbey gewiss ungerecht wäre. Zunächst sorgte man nun für ein Privat-Uebungskonzert zur vorläufigen Bildung eines guten Orchesters. Hier wurden die neuesten und besten Werke versucht, auch durchreisende Virtuosen geprüft, welche mit Hülfe der Gesellschaft Konzerte geben wollten, und nicht schon entschiedenen Ruf hatten. Zugleich errichtete man ein stehendes öffentliches Konzert, ohne welches der Hauptzweck nicht erfüllt werden konnte **) — Es hatte einen über Erwartung glücklichen Fortgang, denn der Subscriptionspreis war verhältnismässig nur geringe und doch erhielten die Musiker ansehnliche Bezahlung. Dies kam daher, weil bey dem ganzen Unternehmen keine Finanzspekulation zum Grunde lag. Weit entfernt, dass die Gesellschaft Dividenden aus der Kasse erhoben hätte, entrichtete vielmehr jedes Mitglied bestimmte und beträchtliche Beyträge zur Unterhaltung der Privatkonzerte. Auch schloss sich der Anführer des Orchesters davon nicht aus, der indessen für seine oft sehr saure, verdrussvolle Mühe bey den Konzerten, Proben u. dgl. ein billiges Honorar bekam. Fand sich am Ende der Winterkonzerte, bey denen zwar Oekonomie, doch ohne Kargheit herrschte, ein Ueberschuss: so ward er zur Anschaffung guter Instrumente, neuer Partituren u. dgl. verwendet. Mit der Kassenverwaltung und Abnahme der Rechnung — die revidirt, monirt und correvidirt ward — ging es so strenge her, wie es vielleicht bey manchen Staatskassen nicht geschieht; auch stand einem jeden im Publikum die Durchsicht dieser Rechnungen frey. Ferner durfte kein einzelnes Mitglied über das Inventarium der Gesellschaft

*) Dies war und ist ein, sowohl wegen seines brillanten und geschmackvollen Spiels, als wegen seiner Musik- und Orchesterkenntnisse überhaupt achtungswerther Mann. Auch hat er sich neuerdings durch nicht alltägliche, sondern tief gedachte Kompositionen bekannt gemacht. Um dieses Urtheil zu rechtfertigen, dürfte ich ihn nur nennen. d. Verf.

**) Immer sind stehende öffentliche Konzerte von grossem Nutzen zur Beförderung der Tonkunst, wenn sie sonst nur durch geschickte Männer, deren Geschmack nicht einseitig ist, dirigirt werden. Sie vorzüglich wecken das oft schlummernde Talent mit Hülfe der Ambition; sie geben die beste Gelegenheit, mancherley, besonders vielstimmige Kompositionen so vollkommen zu hören, als die musikalischen Kräfte eines Orts es verstatten, und so befriedigen sie allein das grosse Bedürfnis der heutigen Tonkunst, — die gleiche Ausbildung der Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Zwecke werden weder durch einzelne Virtuosenkonzerte, noch durch extraordinäre Aufführung grosser Gesangwerke, noch durch Opern und Operetten allein erreicht. Sonach wären die Einwohner einer berühmten grossen Stadt, wo schon seit einigen Jahren kein stehendes öffentliches Konzert existirt, und die doch eine Menge der ersten Tonkünstler in sich fasst, zu bedauern. Man sagt: dass theils Mangel an höherer Aufmunterung, theils Uneinigkeit unter den Künstlern selbst daran Schuld sey. Wer sollte Geistesflecken weniger zur Schau tragen, als der Genosse einer schönen Kunst, um diese nicht in den Augen des Laien herabzuwürdigen? und — wer nimmt sich weniger davor in Acht, als gerade ein nicht kleiner Theil der tiefer Eingeweihten? — d. Verf.

willkührlich disponiren, selbst dem Musikdirektor war der Privatgebrauch der Musikalien und Instrumente nur unter Restriktionen verstattet. Da endlich der Zweck dieses Vereins sich auf alles erstrekte, was Musik heissen konnte, und nur die beyden Extreme, d. h. die Tanzmusik des Volks, und die gewöhnliche, an einem protestantischen Orte jezt selten etwas bedeutende Kirchenmusik aus dem Weg lagen *), so mussten sich die Beschäftigungen der Gesellschaft bald aus einem blosen Zeitvertreibe in ernstliche Arbeit verwandeln. Um hiermit keinem Mitgliede lastig zu werden, oder es gar zur Versäumung wichtiger Brod- und Amtsgeschäfte zu verleiten, bildete die Gesellschaft drey Ausschüsse, worunter der eine die Musik an sich unter Aufsicht hatte, der andere das Verhältnis der Gesellschaft gegen das Publikum (z. B. bey den Konzert-Billetten u. a. D.) wahrnahm, der dritte endlich die ökonomischen Angelegenheiten besorgte *). Das fernere Detail dieser Verfassung übergehe ich; genug, man that alles, was möglich war, und unter ähnlichen Umständen fände man vielleicht keine zweckmässigere Einrichtung als diese, von der alle unnütze Förmlichkeiten verbannt waren, ohne sie deshalb der Willkühr Preis zu geben, und wo man also im Kleinen das Problem ziemlich löste, was im Grossen noch nicht durch die Erfahrung hinreichend gelöst ist, nämlich Energie in der Verwaltung mit Sicherung der Rechte aller Individuen zu verbinden.

Als die Gesellschaft sah, dass ihre Unternehmungen gelangen, blieb sie nicht bey öffentlichen und Privatkonzerten stehen. Sie traf noch andere Anstalten zur Aufnahme der Musik; errichtete z. B. ein Singinstitut (eine, obgleich nur sehr schwache Nachahmung des Faschischen) woran jedermann, dessen Stimme die Natur nicht ganz verwahrloset hatte, und dem wenigstens Noten und Takteintheilung nicht fremde waren, unentgeldlich Theil nehmen konnte; ferner ein Institut für Blasinstrumentisten, weil es daran in dieser Gegend — Flötenisten etwa ausgenommen — noch am meisten fehlte; sodann auch Quartettübungen für Saiteninstrumentisten u. dergl. m. — Um alles ordentlich in Gang zu bringen, benuzten die Mitglieder ihre anderweitigen bürgerlichen und Familienverhältnisse mit grösstem Eifer, munterten alle Musikfreunde und Freundinnen, die Talent hatten oder zu haben schienen, zur Uebung auf, erleichterten diese soviel möglich, und bewürkten dadurch auch kleine Pflanzschulen, deren Theilnehmer sich bestrebten, so weit zu kommen, dass sie ins grosse Orchester aufgenommen werden konnten. — Noch ein Umstand verdient hier Erwähnung. Die Gesellschaft ward bald durch Erfahrung belehrt: dass nichts die Vervollkommnung der Musik so sehr hemme, als ihr — selbst an grossen Orten nur zu gewöhnlicher — Stillstand, während des Sommers. Wirklich hat die praktische Tonkunst etwas von der Natur mancher Thiere an sich, die einen Theil des Jahrs in Schlaf und Erstarrung hinbringen; nur wählt die Musik dazu die umgekehrte Jahrszeit. An einem Orte, wo viele Tonkünstler ungebeten zusammenströmen, merkt man die nachtheiligen Folgen dieser Lethargie nicht so sehr, wie an denen, wo die Musik nichts als eine Treibhauspflanze ist, und nur der feinere, sein Ideal nicht vergessende Kunstkenner bringt dort, bey

*) Auch mit der Theatermusik hatte die Gesellschaft unmittelbar und zwar aus lokalen Gründen nichts zu thun. d. Verf.

**) Dass dies keine blosse Spielerey für sonst nicht unbeschäftigte Männer war, erhellet schon aus folgendem: die Einnahme für zehn öffentliche Konzerte betrug an 1200 Rthlr. und die Zahl der Zuhörer belief sich jedesmal auf 350—80 Personen. d. Verf.

Wiedereröffnung der Winterkonzerte das lucrum cessans in Anschlag; auch hält es für eine an sich gute, auf etliche Monate aus der Uebung gekommene Kapelle, wohl nicht schwer, sich bald wieder einzuspielen. Nicht also mit einem Orchester, das zur Hälfte aus Dilettanten von ungleicher Geschicklichkeit besteht, und die immer etwas im Zuge bleiben müssen, wenn sie am Ensemble nicht viel einbüssen wollen. — Aus diesem Grunde ward festgesezt, dass jene Uebungen auch während des Sommers, obgleich nicht so häufig wie im Winter — fortdauern sollten, und um der Ermüdung vorzubeugen, veranstaltete man zu Zeiten kleine und grössere musikalische Feste, bey denen der Reiz der Neuheit seine Würkung nicht verfehlte. So führte man unter andern ein grosses Oratorium in einer (übrigens nur kleinen) Kirche auf, welches mit solchem Enthusiasmus aufgenommen wurde, dass die, den hiesigen Armen gewidmete Einnahme über 500 Rthlr. betrug, ungeachtet der Subscriptionspreis nur zu 12 Gr. und der nachmahlige Eintrittspreis nur zu 16 Gr. bestimmt war. Das Orchester, mit Einschluss des Singechors, bestand dabey aus mehr als 100 Personen; man hatte sogar berühmte Kapellsänger dazu verschrieben, und diese konnten nicht umhin, der sehr gelungenen Ausführung dieser Musik ihren Beyfall zu schenken. — Auch in den gewöhnlichen Konzerten gab man oft die schwierigsten Sinfonien eines Haydn, Mozart u. a., nicht minder ganze Opern und Kirchenstücke, mit einer Festigkeit, welche selbst durchreisenden Virtuosen, (die der Ruf unsrer Musikanstalten allmählig in grosser — für sie selbst und das Publikum oft zu grosser Menge herbeylockte) wenn auch nicht Bewunderung, doch Verwundern abnöthigte, indem sie betheuerten: an manchem viel grösseren Orte wenig oder gar keine bessere Musik gefunden zu haben. Ein anderer Beweis dieses Gelingens (denn jene Versicherungen konnten vielleicht nur Würkung der Höflichkeit seyn) ist der: dass das Konzert-Publikum und darunter — gewiss eine seltene Sache — der Musik ganz Unkundige, an den mehrstimmigen Sätzen viel Behagen fanden. Man griff also z. B. nicht nach dem Hut, wenn die Schlusssinfonie anging, und stürmte zum Saal hinaus, wie das wohl anderwärts zu geschehen pflegt; sondern freute sich vielmehr auf das lezte Stück, weil man versichert war, keine schlechte Komposition (keinen abgedroschenen Kehraus) sondern die neuesten und besten Sinfonien zu hören. Zugleich verdient, als ein Zeichen der Achtung für die Bemühungen der Gesellschaft, bemerkt zu werden, dass das zahlreiche Publikum fast durchgängig der Musik mit musterhafter Stille zuhörte. Selbst die Damen — mit Ausnahme einiger vom ersten Range, die nur kamen, um zu sehen und gesehen zu werden — widerstanden dem Reiz zu mündlichen Unterhaltungen während der Musik, und begnügten sich zur Erholung mit der sogenannten Plauderpause zwischen dem ersten und zweyten Theil.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Zwölf Lieder am Klavier zu singen. In Musik gesezt von Carl Friedrich Zelter. Berlin, 1801. Auf Kosten des Verfassers, und in Kommission bey David Veit. (Pr. 18 Gr.)

Es ist in diesen Blättern schon so oft und auf so mannigfache Veranlassung über den Charakter des Liedes und seine Behandlung gesprochen worden, dass es schon darum wohl überflüssig scheint, noch mehr Worte darüber zu machen. Wer überhaupt nicht einen Liedertext in dem, was er mit ihm selber Uebereinstimmiges, oder was er Strophen- oder Stellenweise Abweichendes und Besonderes hat, durchdringen kann; wem es an dem Sinne fehlt, der gleich beym ersten Nachdenken auf das Rechte leitet: oder aber wer das Lied für etwas so Geringes hält, dass er sich genug mit seinem Texte

abgefunden zu haben glaubt, wenn er eine sangbare, und nicht ganz heterogene Melodie darauf macht, sie wohl oder übel mit Akkompagnement füllt, und so ein Gesangstück aufstellt, das, wie er hoffen darf, der Menge gefallen muss, weil es ihm selber am Fortepiano so gar übel nicht klingt: nun dem ist überall nicht weiter durch Regeln zu rathen, und wären sie auch noch so strenge erwiesen und noch so nachdrücklich oder noch so schön ausgesprochen. Aber Lehren thun es überhaupt nicht sowohl, als gute Muster. Man hat von ganzen Seiten der gründlichsten Zurechtweisungen, und wären sie im Folio-Format, nicht so vielen Gewinn, als von einem einzigen musterhaften Werke, das Alles an sich hat, was es haben muss, um für schön und vollendet gehalten zu werden. Nähmen unsre Liederschreiber — wir wollen und müssen hier bey diesen stehen bleiben — nur einige solche Lieder von unsern bessern Liederkomponisten vor und studirten dann recht ernstlich das wie? und warum? dies so und jenes nicht anders gesezt ist; wie es kommt, dass dies oder jenes Lied gerade diese Konstruktion, diese Tonart, diesen Rhythmus, diese Accente u. s. w. und keine andern hat: so würde ihnen über Vieles weit eher ein Licht aufgehen, als so, da sie bald hier bald da Bemerkungen lesen, die sie zum Theil gar nicht oder nur halb verstehen, oder aber nicht anzuwenden wissen. Es braucht daraus gerade keine sklavische Nachahmungssucht, keine M a n i e r zu entstehen; das Genie und der Geschmack dürfen frey aus sich herauswirken: aber es giebt ein Zusammentreffen auf der Linie des Schönen, von welcher man, sofern man dieses über sich anerkennt, nicht ungestraft abweichen darf und worauf die Natur unverkenntlich mit ihrem Finger hinweiset. Diese Linie lässt sich durch Instinkt nur selten, ohne Talent aber und aufs Gerathewohl, selbst bey Gelehrsamkeit, gar nicht finden. Man muss den gehörigen Grad von Bildung erlangt haben, um selbst eine so kleine Einheit, als die des Liedes, als etwas Schönes hinstellen zu können. Aber, wie gesagt, diese Bildung erreicht sich nicht, oder nur sehr schwer — denn es giebt doch Menschen, die immer das Erste machen müssen — ohne das Anschauen guter Muster; und in dem Umstande, dass wir bey unsrer entsetzlich überhäuften Liederschreiberey gar nicht mehr an Regel und Muster denken, sondern in den Tag hinein n a t u r a l i s i r e n und — beym Publikum leider damit auskommen: gerade darin liegt der Verfall des guten Geschmacks in dieser Gattung, über den so viel geklagt wird.

Doch sind das nicht schon zu viel Worte? Man verzeihe sie der Veranlassung wegen, die nicht oft so geboten wird. Denn ist die Frage nach neuern Liedern, die ein Lernbegieriger sich zum Muster nehmen kann, so sind es diese angezeigten Zelterschen Lieder. Sie erfüllen (No. 9. ausgenommen, das kein Lied ist) beynahe durchgängig die strengsten Forderungen, die man an einen Liederkomponisten machen kann, und eben darum wird es an seinem Orte seyn, sie einzeln mit einiger Umständlichkeit durchzugehen.

Die Einfalt und Naivität in dem H e r b s t l i e d e (No. 1.) von Ludw. T i e c k: „Feldeinwärts flog ein Vögelein" u. s. w. konnte nicht leicht besser getroffen werden, als hier; und da so wenige seyn möchten, die sich so ganz in den Sinn und die Manier dieses Dichters hinein versetzen können und welche seine metrischen Ungleichheiten nicht geniren, so wäre zu wünschen, Hr. Z. versuchte es, mehrere von den schöneren, singbarern Gedichten, die in seinen Werken zerstreut sind, (insonderheit in den r o m a n t i s c h e n D i c h t u n g e n) zu komponiren. Auch in No. 5. der W a l d b r u d e r, hat er gezeigt, dass er seine Weise versteht, wovon nachher. Um nur auf einen wohlüberlegten Zug in jenem Liede aufmerksam zu machen, so hat der Komponist dadurch, dass er A d e! so lang ausgezogen hat, nicht allein eine bessere Scansion gewonnen, als der nach $\frac{6}{8}$ Taktart: A | de ich fliege | nun davon — da der Accent offenbar auf d a v o n liegen

muss — gegeben haben würde: sondern er hat auch durch den wiederkehrenden gleichen Fall o Schmerz! die Erwartung des Ohres, das auf Symmetrie nicht allein in dem Bau der melodischen Figuren, sondern auch der Rhythmen horcht, eine schöne Einheit in das Ganze gebracht. Es klingt nun, als wenn es nicht anders seyn könnte und als wenn die Natur — wie auch wahr — es schon selbst so mit sich brächte. Allein, wer es noch nicht weis, der lerne an diesem kleinen Beyspiele, dass das Natürliche sich nicht immer sogleich von selber findet, sondern dass oft hinter dem, was uns am leichtesten gemacht scheint, der überlegende Künstler steckt.

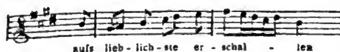
Das Ständchen (No. 2.) „Zu meiner Laute Liebesklang, horch auf!" — spielt, möchte man sagen, so ganz in das Südliche, und der Liebesklang kündigt sich gleich so hell, so herzigfroh an, dass man es nicht genug wiederholen kann. Die Melodie, ist sie nicht völlig fliessend und was man von selber nennen möchte? und doch, ist der Wortaccent nicht auf das genaueste beobachtet? (die einzige Stelle, der liebevollen Brust. scheint davon Ausnahme zu machen; allein die Mehrheit in den beyden übrigen Strophen: der Hauch der Liebe — ein süsses trautes Weibchen, fordern jenen Accent.) Ein kleiner Beweis, der sich aber in allen diesen Liedern bestätigt, dass Korrektheit im Ausdruck mit nichten das Steife und Holprige nothwendig mache. Dies beweisen uns mehr Singekomponisten, von welchen ich nur Schulz, Kunzen und Reichardt kenntlich machen will; jedoch hat bey diesem würdigen Komponisten sein oft zu merkliches Streben nach oratorischer Korrektheit manche schönere Melodie in der Geburt erstickt, wie man insonderheit an einigen der Göthischen Lieder und Gesänge siehet.

Den sehr richtigen Sinn der Melodie und der Modulation in dem Liede von Sophie Mereau: Erinnerung an einen Freund (No. 3.) abgerechnet, so stellt dieses Lied ein durchaus vollkommenes Muster der Deklamation auf. Es rauscht der Strom — es weht der Wind, wie Wind und Strom die Zeit verrinnt. Wahl des Tons (das heimliche, ernste A moll), die Taktart (Sechsachtel), das Vermeiden einer rauschenden, mahlerischen Begleitung, die so vielen hier beygefallen seyn würde; dafür sogar die Wahl des einfachen, piano vorgetragenen Satzes: „Es rauscht der Strom Berg auf, Berg ab, und manches Blümchen fällt hinab," wo die Verbindung dieses lezten, hier in der Melodie ganz ungezwungen angedeuteten Bildes, das Herabstimmen der Kraft nothwendig macht, um so mehr, da es hier nicht darauf ankam, ein anschauliches Tonbild von dem Herabsturz des Stroms zu geben, den man sich ohnehin denken kann, sondern wo vielmehr das Ernste und Feyerliche, und, in diesem Zusammenhange, das Lehrreiche für das Verrinnen des menschlichen Lebens anzudeuten war: Alles das zeugt von vieler Ueberlegung, und kann als Muster, wie man Text zu behandeln hat, aufgestellt werden.

Der arme Thoms von Falk (No. 4.) ist ein, ohne Widerrede, meisterhaft gesetztes Lied. Kein Wort kann die Schönheit desselben bezeichnen. Nur das Einzige sey bemerkt, dass der Ausruf „Helene!" welchen Hr. Z. ungemein sinnig, da Thoms klagend am hallenden See sizt, durch ein Echo wiederholen lässt, ausserhalb dem Haupttone, woraus das Lied sich singt und ohne diese volle Begrenzung des absolut ersten und lezten Akkordes, verfehlt seyn würde. Reichardt hat dasselbe Lied ebenfalls höchst anziehend komponirt; die Beängstigung, womit Thoms mehrere Male hinter einander Helene ruft, ist, sofern er diese einmal angenommen hat, unübertrefflich schön ausgedrückt, und man weis nicht, wie man diese herrliche Melodie, hat man sie einmal in der Seele, los werden und für die Zeltersche hingeben soll, wenn man diese zuerst singt. Aber zulezt muss man doch gestehen, und Hr. R., der so gern das Gute überall zuerst

anerkennt, muss es selber auch, dass Herr Z. darin noch glücklicher gewesen ist. Wenigstens liesse sich ein kleiner, nicht uninteressanter Streit darüber führen, ob der Komponist gehalten sey, nach den Worten der ersten Strophe: Er seufzt in der Winde Gestöhne: Helene! — das Herausseufzen dieses Namens, wie Reichardt gethan hat, auszudrücken; oder ob er sich nach der Mehrheit der übrigen Strophen zu richten habe. Das lezte, zumal da sich mit der Idee des leichten luftigen Echo eine schwere Tonfolge nicht verträgt, scheint doch das Natürlichste.

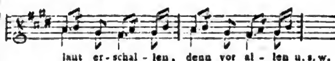
Der Waldbruder, von Tieck (No. 5.) muss aus einem ganz eigenen Gesichtspunkt genommen werden, oder die Melodie des Liedes, sammt dem Tongewirbel zum Ausgange, kann kahl und sogar abgeschmackt scheinen. Man denke sich aber einen einfältigen Waldbruder, der fast zu singen verlernt hat, dem die Stimme bebt, der nur ängstlich in eine geformte Melodie sich hineintraut, dem das Herz aufquillt und der sich nicht lassen kann, er muss singen und preisen, wie über ihm die Nachtigall, wie das Echo rund umher, wie die Sterne am Himmel u. s. w.: kann es eine erwecklichere, einfältig-religiösere Melodie geben, als diese? Ist es nicht, als müsste man über die entsetzliche Ausgelassenheit, mit welcher diese Stimme sich zu einer veralteten Zierrath aus der frühesten Jugendzeit erhebt:



eine Thräne ins Auge bekommen, während der Mund sich zum Lächeln verzieht? Und wie fällt er so hübsch fromm in den alten lieben Choral:

Lass dein
Stimmlein
Laut erschallen;
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort droben!

nach der Weise: Wie schön leucht't uns der Morgenstern! Aber der Waldbruder jubelt einmal; den Choral kann er unmöglich unverschmückt lassen, wie die andächtigen Seelen in der Kirche gewöhnlich thun; er muss seinen erbaulichen Schnörkel anhängen, das geht nicht anders an. Folglich singt er so:



Und nun als er endlich sich aufschwingt bis zu den Worten: den im Himmel hoch dort droben, stürmt er vorwärts, und wendet zulezt sein Bestes dran, was ein armer gerührter Waldbruder nur haben kann, und was Virtuosen manchmal nicht haben, — einen langen, langen Triller! Und mit diesem, da es einmal ein Jubel ist, gehts dann an ein Wirbeln, das aus den Lüften herabzukommen scheint und das an Händelschen Jubel seiner Trompeten, wenn er ihre Töne über die Erde hinweg treibt, erinnert. Man muss gestehen, dies einfältige Lied, das so nach gar nichts aussieht, hat seinen wahren, poetischen Werth und bestimmte den vorher geäusserten Wunsch, Hr. Zelter möge uns mehr Tiecksche Poesien in Töne übersetzen.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

11) Den 4ten May, im deutschen Schauspielhause, wegen, wie es in der öffentlichen Ankündigung hiess, ihres neulich erlittenen Feuerschadens, Hr. Stabern zu seinem und der Wittwe Wichmann Benefice u. s. w. Hr. Stabern spielt, bläst und schlägt zwar mancherley und viele Instrumente, liess sich aber — aus dem einfachsten, natürlichsten und hin-

reichendsten Grunde von der Welt — auf keinem einzigen hören, wofür aber die Zuhörer durch die Dem. Grund, die Herren Kirchner, Romberg, Petersen und Düfour mehr als entschädiget wurden.

12) Den 20sten Sept., im deutschen Schauspielh., Mad. Willmann, Sängerin aus Wien, die man aber nicht mit der Dem. Willmann, einer Tochter ihres Mannes, und gleichfalls Sängerin, verwechseln muss. Sie liess sich hier zum erstenmale in Mozarts Entführung als Konstanze hören, gefiel — ich weis nicht, warum? — sehr, spielte einige Gastrollen, gab ausser diesem Konzerte, worin es sehr voll war, noch

13) ein zweytes, am 4ten Okt., worin es eben so voll war, und reisete, entzückt über die ausserordentliche — und, wie ich glaube, unverdiente — Auf- und Einnahme weiter.

14) Am 28sten Sept. wollte ein Hr. Montebello, der sich in den hiesigen öffentlichen Blättern a) als Afrikan. Maltheser, b) als treuer Untergebener Sr. Majestät, des Kaisers aller Reussen und c) als Basssänger (l' Africain Malthois Montebello, très fidèle et très humble sujet de sa Majesté impériale de toutes les Russes, Chanteur Basse) ankündigte, in dem schönen Rainvilleschen Saale in Ottensen bey Altona ein öffentliches Konzert geben; da aber dem Hrn. Maltheser die Anzahl der Zuhörer (ohngefähr 30) zu geringe war, so kam es für diesmal nicht dazu, jedoch wurde uns dies Vergnügen den Sonnabend drauf am 4ten Okt. zu Theil, wo er sich dermassen kräftig und mächtig vernehmen liess, dass mir die Thränen in die Augen traten; dazu stampfte er noch überdies mit den Füssen und schlug mit den Händen den Takt und auch hin und wieder einzelne kleinere Taktglieder mit einer Wuth und Gewalt, dass alles unter, über und neben ihm erzitterte und erbebte. Dem ohngeachtet sang oder brüllte er vielmehr so eine Scene und 4 komische Arien nebst Recitativen fast ununterbrochen hintereinander her.

15) Den 18ten Okt., im deutschen Schauspielhause, Mad. Plomer Salvini, ihrer eigenen Ankündigung zufolge: eine Engländerin und wegen ihrer Talente bekannte Sängerin u. s. f. in Ansehung ihrer Stärke und Dreistigkeit kein ganz unebenes Pendant zu dem eben erwähnten Afrikaner, die unter andern das Publikum auf eine Arie invitirte, in welcher sie die Heldenthaten des Lords Nelson besingen würde, der binnen kurzer Zeit in Hamburg eintreffen und in ihr Konzert kommen müsste. Lord Nelson kam freylich nicht. Sie machte indessen ein gutes Konzert — versteht sich in merkantilischer, keinesweges in artistischer Hinsicht. Schon vor mehrern Jahren war diese starke Sängerin blos als Madame Plomer ohne Salvini hier, und sezte in ihrem Konzerte alles durch ihre grenzenlose Zuversicht zu ihren eigenen Talenten und durch ihre selbst bey den gröbsten Fehlern gegen Reinheit und Takt unzuerschütternde Gewissheit in Erstaunen. Diesmal reisete sie in Gesellschaft eines oder ihres Mannes, des Herrn Salvini, der eine ungemeine Fertigkeit darin erlangt hatte, einen harten Apfel, z. B. einen Borstorfer, blos durch den Druck zweyer Finger, mitten von einander zu spalten. Er machte dieses Kunststück überall, wo man ihn zu Tische eingeladen hatte, und wenn man ihn gegen das Ende der Mahlzeit nicht dazu aufforderte, so pflegte er auch wohl anzufragen: ob er nun sein Kunststückchen machen solle — wahrscheinlich der Inbegriff aller seiner Künste und Wissenschaften.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Januar. N°. 18. 1802.

Abhandlung.

Geschichte einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

(Beschluss.)

Durch solche Anstalten ward in der That der Geschmack an Musik ungemein befördert. Alles ging nun gut, so lange — es gehen konnte. Denn auch dieser Verein erlebte das Schicksal aller Gesellschaften, die nicht durch handgreifliches Interesse oder durch bürgerlichen Zwang zusammengehalten werden. Sie arten mit der Zeit aus, oder lösen sich auf. Das erstere war hier, was den Hauptzweck betraf, nicht wohl möglich; dennoch erfolgte das leztere und — musste erfolgen. Schon beym Entstehen der Gesellschaft ward ein doppelter Keim ihres politischen Todes in sie gelegt und zwar gerade mit dem, was ihr den meisten Werth und Reiz gab, mit der Reinheit ihres Zwecks *) und mit ihrer republikartigen Verfassung. Die Stifter dieser Verbindung bedachten zwar: dass ein reines Interesse an der Kunst, welches mancherley Anstrengungen und Aufopferungen fordert, nicht die Sache eines jeden Mitgliedes, wenigstens nicht für eine lange Zeit seyn konnte: aber sie durften auch die Gleichheit der Rechte jedes Einzelnen nicht ohne Noth verletzen und banden sich also selbst unwillkührlich die Hände. Dies glaubten sie

*) Hier noch drey Punkte, welche obige Behauptung: dass die Gesellschaft nur Beförderung der Tonkunst und kein Privat-Interesse zum Zweck hatte, hoffentlich ausser Zweifel setzen werden:

1) Wenn ein fremder Virtuos zur Zeit der gewöhnlichen Konzerte erschien und sich entweder nicht lange aufhalten wollte, oder nicht mit dem allein sichern Mittel, sein Glück zu machen, d. h. mit vielen Empfehlungsschreiben, versehen war, so stand es ihm frey, sich im öffentlichen Konzert der Gesellschaft gegen ein Honorar von circa 50 Rthlrn hören zu lassen, ohne dass er sonst Ausgaben dabey hatte. Hielt er aber diesen Gewinn für zu geringe, so veranstaltete ihm die Gesellschaft ein besonderes Konzert, und unterstüzte ihn dann — auch wenn er es selbst arrangirte, — aus allen Kräften; gab ihm den Saal unentgeldlich, wenn die Einnahme nicht gross war, u. dgl. m. Mehrere Virtuosen z. B. ein Möser, Dulon, Scheller, Grosse, eine Kirchgessner, Braun u. a. können dies bezeugen.

2) Ungeachtet die Gesellschaft mit dem hiesigen Theater in keiner Verbindung stand, so weigerte sie sich doch nicht, auf Ersuchen der Direktion des Theaters — da dessen Orchester schwach und schlecht besezt war — in grossen Operetten z. B. D. Juan, die Zauberflöte u. a. mitzuspielen. Kein Mitglied, das dabey nöthig war, schloss sich aus Standes-Vorurtheil davon aus, und alle — selbst den Konzertdirektor nicht ausgenommen — folgten dann, ohne Präsumtionsmiene, der Anführung des Musikdirektors im Theater.

3) Als die Gesellschaft sich auflösete und das ganze Musikwesen nur Einem überliess, fuhren doch sämmtliche Mitglieder von allen Partheyen, deren Mithülfe der Musikdirektor — welcher keinesweges ganz neutral gewesen war — bedurfte, fort, in den Konzerten zu singen und zu spielen, und thun es, ohne irgend eine Art von Vergeltung, noch bis auf den heutigen Tag. Wäre dies geschehen, wenn die Gesellschaft nur aus Ehr- oder Gewinnsucht existirt hätte? — — d. Verf.

that und im leztern Fall irrigerweise die Gesinnungen andrer nach ihren eignen maass. —

Nachdem man nun sah, dass die längere Fortdauer dieses Vereins für die Musik keinen Nutzen stiftete, beschloss man, ihn aufzuheben, versteigerte das Inventarium und überlies die fernere Leitung der Musik in * * * dem schon erwähnten Anführer des Orchesters ausschliesslich, der von jeher durch seine Ueberlegenheit in der Musik über die andern Mitglieder die unentbehrlichste Person in der Gesellschaft war, auch deshalb bey den Hülfsmusikern das meiste Ansehn hatte, und sich daher stark genug fühlte, die Konzerte allein zu unternehmen. So stehen die Sachen nun noch, und der Erfolg zeigt bis jezt, dass die Tonkunst in * * * durch diese Veränderung eher gewonnen, als verloren hat.

Die Nutzanwendung dieser — nicht erdichteten, sondern, (was nöthigen Falls durch Nennung der Namen zu erharten wäre) durchaus wahren — Geschichte mag sich jeder selbst machen, der etwa, vom Eifer für die Tonkunst hingerissen, Lust hätte, eine ähnliche Gesellschaft zu stiften und sich davon grosse Würkungen verspräche. Sollte ihm und seinen Freunden, bey gleichen Hülfsmitteln mehr gelingen, als der Musikgesellschaft in * * *; sollte eine solche Verbindung sich länger erhalten, als hier, so wünsche ich ihm dazu Glück. Indessen erlaube ich mir, noch mein Glaubensbekenntnis über diesen Punkt in wenig Worten herzusetzen.

Wer eine schöne Kunst irgendwo in Aufnahme bringen will, verwechsle doch nie den Menschen in der Idee mit dem Menschen in der Wirklichkeit. Traut er sich nicht selbst Kräfte genug zu, im Nothfall ganz allein vor den Riss zu stehen, so baue er doch ums Himmels willen nicht auf die Reinheit der Absichten andrer oder auf ihre Ausdauer. Mehr als zehn Gesellschaften die — wohl zu merken — unabhängig sind, ist ein einziger Mann für Tonkunst zu thun im Stande, der Musse hat, regen Kunsteifer und Geld — viel Geld besitzt, das er für die Musik aufwenden kann und mag. (So ein Baron Bagge z. B., nur müsste er nicht von so lacherlichem Dünkel beseelt seyn, wie dieser.) Versteht er selbst Musik gründlich; desto besser. Aber Geld bleibt immer die Hauptsache (virtus post nummos). Wo dieses ist, finden sich Künstler, mit welchen man Gutes würken, und deren Launen — woran es selten zu fehlen pflegt — man doch Trotz bieten kann. Versteht er Musik etwa nur oberflächlich, so habe er nur soviel Einsicht und Bescheidenheit, dem Rathe eines kunsterfahrnen Mannes zu folgen, und er wird, wenn sonst das Kunstgefühl der Einwohner seines Orts nicht abgestumpft ist, mit obigen Eigenschaften Wunderdinge ausrichten. Hat er kein beträchtliches Vermögen, von dem er viel der Tonkunst opfern kann, so muss er doch im Stande seyn, einen sichern hinreichenden Fond für seine Plane auszumitteln, sonst trifft ihn Sisyphus Schicksal. Fände er, seiner eignen Kräfte ungeachtet, es rathsam, eine Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zu stiften, so mache er sie — durch Bezahlung, Geschenke u. dgl. — so abhängig von sich oder irgend einem andern Menschen, als möglich; lasse sich aber nie durch den Wahn bethören, ihnen durch eine Art von republikanischer Verfassung ein reineres Interesse für die Kunst einflössen zu wollen. Denn die Menschen taugen jezt für ächte Republik in politischer Hinsicht höchstens nur im Kleinen, wie in artistischer nur im Grossen.

Dies mein Glaubensbekenntnis über freye Musikgesellschaften. Vielleicht sind auch andre, welche die Vorschläge von dem Verfasser des zu Anfange erwähnten Aufsatzes gelesen haben, eben dieser Meynung.

Recension.

Zwölf Lieder am Klavier zu singen. In Musik gesezt von C. Fr. Zelter u. s. w.

(Beschluss.)

Des Mädchens Klage (No. 6.), was unlängst Hr. v. Lehmann in Dessau sehr brav durchkomponirt hat, ist hier auch sehr glücklich behandelt und da Ein Gegenstand durch das Lied hindurch geführt ist, so kann man auf diese Weise hier sehr gut auch alle übrigen Strophen vortragen.

Das Schillersche Lied: „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen" (No. 7.), hat auch sein Schönes in der Frage des Anfangs, und in der Schlussstelle: Leis' schleich ich her in deiner Stille u. s. w. worin ein schönes klares Bewusstseyn sich entwickelt. Aber das Andante klingt für den Inhalt: „das Mädchen konnte mir kein Wörtchen sagen, zu viele Lauscher waren wach" u. s. w. gar zu vornehm und preziös. Ein *solcher* Ausdruck sollte für etwas ganz andres *gespart* werden. Ein Mann, der darum, weil er sein Mädchen einmal nicht sprechen kann, so singen und sich haben wollte:



würde wohl verdienen, dass man ihn einen Pinsel nennte.

No. 8. An Mignon von Göthe, ist zwar recht musikalisch und leidenschaftlich geführt, aber für ein Gemüth, wie das der Mignon, ist der Kunstausdruck zu hoch. Es ist nicht *sie* mehr; der Komponist ist es, welcher hier singt und sich in gewähltern Tonfällen gefällt. Ich stelle es dem allgemeinern Urtheile anheim, ob ich Recht habe:



Nun kommt eine Erzählung: der Handschuh (No. 9.) für eine kräftige Bassstimme, die um sich greifen und den Löwen und Tigern ihr Recht anthun kann. Ein vortreffliches Stück in der erzählenden und mahlenden Manier. Es ist durchaus gut und richtig gehalten, voller Charakter, und sehr wohl überlegt ist es, dass eigentlich wenig Melodie darin vorkommt. Dass es mit Hülfe der Ideen-Association nicht schwer und auch, an seinem gehörigen Orte so unrecht nicht sey, sichtbare Gegenstände selber (nicht den Eindruck, den sie machen) durch Tonfiguren und Verhältnisse zu mahlen, kann man hier wieder ersehen, wo der Löwe die Mähnen schüttelt, die Glieder von sich streckt und sich niederlegt, der Tiger einen furchtbaren Reif schlägt und die Zunge reckt. Wie er die Zunge reckt, in Tönen? — Zu dienen. Hier ist die Stelle, und ich will den sehen, der gegen dies Tonspiel (weiter solls ja nichts seyn), wenn er nur so gut seyn und etwas Phantasie zu Hülfe nehmen will, etwas einzuwenden haben soll:



Die Stelle:

Und zu Ritter Delorges spottender Weis'
Wendet sich Fräulein Kunigund:
Herr Ritter, ist eure Lieb' so heiss,
Wie ihr mir's schwört zu jeder Stund:
Ey! so hebt mir den Handschuh auf.

ist ganz vortrefflich. So auch die eintönige:

Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sahen's die Ritter und Edelfrauen
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.

Und alles was nun noch folgt.

Der Junggesell und der Mühlbach (No. 10.) ist zwar nicht übel in dem Tone, den man seinem Effekte nach mit der bläulichen Müllerfarbe vergleicht, G dur, geseżt, auch ist die Melodie sehr hübsch und hat in sich ein rastloses Wesen, das dem Getriebe in der Mühle nicht übel nachspielt. Aber darin, dass dies ein Wechselgesang ist, und dass ein glücklicher Mühlbach ganz anders singen muss, als der Gesell mit seiner sehnsüchtigen Liebe, liegt der Grund, warum diese eine Melodie, die unmerklich ins Rasche übergeht, nicht für beyde passend seyn kann. Wie Hr. Weber in Berlin dies Lied, das durch die Zeitung für die elegante Welt bekannt geworden ist, behandelt hat, verdient es offenbar den Vorzug vor dem Zelterschen.

Die beyden Vossischen Lieder (No. 11 u. 12.) „Rundgesang auf dem Wasser," und „Rundgesang beym Rheinwein" sind ganz (insonderheit das erste) in der Schulzischen Manier. Sie sind gut, aber Ausgezeichnetes ist daran weiter nichts.

Und somit wäre nun der angenehme Weg durch diese kleine Liedersamlung zurück gelegt. Recensionen müssen leider zum häufigsten an Beyspielen lehren, wie man nicht komponiren soll. Wo aber soviel Gutes in Werken hervorspringt, als hier, da ist es eben so sehr Pflicht der Kritik, bey Schönheiten zu verweilen und Nachweisungen zu geben, woran Ungeübtere lernen können, wie man komponiren muss, um sich Beyfall und Dank beym Publikum zu verdienen. Diese Tendenz und der Umstand des seltneren Falles, entschuldige die Länge dieser Anzeige.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

16) Hr. Ritzenfeldt, der am 25sten Okt. seinen Zuhörern und Gönnern den so ziemlich aus der Mode gekommenen Tod Abels von Abel nebst mehrerem Allerley im deutschen Schauspielhause zum Besten gab. Er hatte den Lord Nelson, der einige Tage vorher eingetroffen war, dazu invitirt, der ihn denn auch durch seine personelle Erscheinung, und die nur dadurch hinströmende Masse contribuirender — Zuhörer nicht, nein — Begaffer des verkrüppelten Admirals höchst beglückte — denn das Haus war zum Brechen voll. Hrn. Ritzenfeldts Talente sind Ihnen übrigens schon aus meinen frühern Briefen bekannt; er hat sich indess seit kurzem eher gebessert als verschlimmert.

17) Am 1sten November ebendaselbst, Dem. Schmaltz, königl. preuss. Kammersängerinn und Schülerinn des vor kurzem verstorbenen Kapellmeisters Naumann in Dresden. Dem. Schmaltz hat eine schöne volle Stimme von ziemlichem Umfange, sie singt natürlich, einfach und sicher; verbrämt, ob sie es gleich könnte, nur selten — aber richtig; hält mehr auf einen guten, verständlichen und fliessenden Gesang, als auf halsbrechende Laufereyen, ob sie gleich auch darin keine ganz gewöhnliche Fertigkeiten erlangt hat — kurz, Dem. Schmaltz ist eine Sängerinn, die vielleicht ein grosses Publikum höchstens befriediget, aber gewiss dem Kenner und jedem unverwöhnten und unverdorbenen Zuhörer gefallen wird. In diesem Konzerte liess sich denn auch zum fast allgemeinen Entzücken des ziemlich zahlreichen Publikums der bekannte Frenzl mit einem selbst komponirten Konzerte auf der Geige hören. Ohngeachtet seiner Fertigkeit, Geschwindigkeit, Reinheit und seines lieblichen, angenehmen Tones, ist mir dieser Künstler —

wegen seiner immerwährenden Takt-Verzerrungen und der daraus entstehenden ängstlichen Ungewissheit der Akkompagnirenden, wie auch wegen seiner vielen Verzierungen und Veränderungen, die sehr selten zur Begleitung, ja hin und wieder nicht einmal zur Harmonie passen — ganz ungeniessbar. Dem. Schmaltz gab ein zweytes, aber in Ansehung der Einnahme weniger bedeutendes Konzert

18) am 12ten November auf dem Eimbeckischen Hause.

19) Am 8ten Nov., im deutschen Schauspielhause, Herr Düfour, erster Klarinettist im deutschen Orchester, den die grosse Auswanderung zu Anfange der Revolution aus Frankreich mit fort und hierher zog; er bläst fertig und ziemlich sicher, hat aber wenig Geschmack und keinen vorzüglichen Ton.

20) An eben dem Tage im französ. Schauspielhause, Hr. Meyer aus Manheim, ein, wie er sich nannte, gewesener Hofsänger und Tonkünstler bey Sr. Durchlaucht, dem verstorbenen Churfürsten von Pfalzbayern. Er sang etwas weniges Unbedeutendes, und ahmete mit dem Munde mehrere Instrumente z. B. die Flöte, das Horn, den Fagott u. a. m. und durch Pfeiffen allerhand Vögelstimmen nach; eine Musik, die einem allenfalls höchstens 10 Minuten Spass machen, aber unmöglich einen ganzen Abend hindurch ohne anderweitige solidere Kost genossen werden kann. Der berüchtigte Violinist Scheller trat zwar einmal auf, er hatte sich aber dermassen begeistert, dass er, so wie er sich sehen liess, durch sein in jedem Betracht abentheuerliches Aussehn, ein allgemeines Gelächter erregte, kaum stehen, geschweige denn spielen konnte. Da ihm niemand akkompagniren wollte, so sudelte er ein Thema mit Variationen unter beständig anhaltendem Gelächter des Publikums allein her, und stürzte, oder vielmehr fiel in die Coulissen zurück, wo er aber von einigen mitleidigen Menschenfreunden aufgefangen wurde.

21) Den 15ten November, im deutschen Schauspielhause, der oben erwähnte Herr Musikd. Frenzl aus Offenbach. Das zahlreiche Publikum schien abermals sehr entzückt.

22) Am 22 Nov., ebendaselbst Herr und Mad. Hassloch, seit dem Anfang des Sommers 1800 und damals beyde zu den ersten Singpartien bey der deutschen Oper engagirt. Herr Hassloch besizt viele Musikkenntnisse, hat eine angenehme, biegsame Tenorstimme, und singt mit Geschmack. Er würde daher für jedes Theater in unsern, an guten Tenoristen so armseligen Zeiten eine eben so bedeutende als seltene Akquisition seyn, wenn er nur eine etwas mehr vortheilhafte Figur aufzuweisen hätte. Mad. Hassloch, die vor ohngefähr 18 Jahren als Demoiselle Keilholz hier sehr beliebt und gelitten war, ist bey weitem die bedeutendste Sängerinn, die wir seit der bis jezt unersezten Righini auf unserm Theater gesehen und gehört haben, auch überdies eine sehr brauchbare Schauspielerinn; Schade nur, dass sie oft ziemlich stark lispelt, wodurch sie hin und wieder unverständlich wird, und selbst ihr Gesang nicht wenig leidet. Beyde haben uns im leztverwichenen Frühjahre wieder verlassen, wodurch unsere Oper den lezten Stoss erhielt.

23) Am 29sten Nov., ebendaselbst, Herr Massonneau, Violinist und Vorspieler beym deutschen Orchester, den Sie schon aus meinen frühern Briefen als einen sehr braven Konzertspieler und festen Orchester-Geiger haben kennen lernen. An diesem Abend liess er sich auch zur Abwechselung mit einigen ganz artigen Sächelchen auf der Viole d'amour hören. Einer meiner unmusikalischen Freunde fragte mich, ob dieses Instrument vielleicht unter die musikalischen Curiosa gehöre?

24) Am 13ten December machte Hr. Gollmick, den Sie ebenfalls aus meinen frühern Briefen als Tenoristen und als ein sehr brauch-

bares Mitglied unserer deutschen Oper kennen, den Beschluss der hiesigen öffentlichen Konzerte im 18ten Jahrhundert.

Im Jahre 1801.

1) Am ersten Januar im französischen Schauspielhause, Hr. Mees, der Ihnen bereits als ein verdienstvoller Operist und Schauspieler bekannt ist. Das Auszeichnende seines Konzerts bestand wohl vorzüglich darin — dass es das erste im neuen Jahrhunderte war.

2) Am 3ten Jan., auf dem Eimbeckischen Hause, die Herren Inverardi, Folchini und Giordani, sämmtlich Italiener; zwey sangen und einer (ich entsinne mich nicht mehr genau, welcher) spielte ganz artig auf der Leyer. Sie hatten sich bis dahin oft in und um Hamburg in öffentlichen Häusern, bey Festivitäten, und in mehrern Privatgesellschaften bey Tische u. s. w. hören lassen; auch schien es mir, dass ihre Musik besonders dahin gehöre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Wien, d. 12ten Jan. Am Schlusse des leztverwichnen Jahres starb hier die schätzbare und sehr beliebte Sängerin, Mad. Galvani, gebohrne Willmann, in noch frühen Jahren. Sie war ein, durch viele Reisen und sehr guten Umgang gebildetes Frauenzimmer; als Sängerinn ist sie sehr vortheilhaft bekannt — nicht nur hier, sondern fast an allen grossen Orten Deutschlands und Italiens. Bey Gelegenheit ihres kurzen Aufenthalts in Leipzig ist ihr auch von Seiten der Redaktion dieser Blätter volle Gerechtigkeit wiederfahren. Sie war zugleich eine sehr gute Schauspielerin und schöne Figur auf dem Theater. Eine Zeit lang sang sie auf Schikaneders Bühne, und damals sind verschiedne sehr beliebte Rollen zunächst für sie und ihre liebenswürdige Individualität im Gesange und Spiel geschrieben worden — wie z. B. von Winter die Rolle der Elisa, in der Oper dieses Namens. Sang sie einmal, und etwas ihr Angemessenes: so sang sie mit ganzer Seele, und anstatt, wie so viele, dann ihren Gesang mit Verzierungen zu überladen, belebte sie ihn nur durch den eigenen, nicht beschreiblichen, aber überall erkennbaren Ton des innigen Gefühls. Aber eben darum wurde sie zu sehr durch ihr Singen angegriffen, und so ein frühes Opfer ihres Kunsteifers. —

Ueber die musikal. Beylage No. III.

Das sehr angenehme Duett, vom Herrn Kapellmusik. L. C. Reinicke in Dessau komponirt, geben wir in der Ueberzeugung, dass gar mancher Theilnehmer an diesen Blättern es unter seine Lieblings-Kleinigkeiten aufnehmen werde. Schon die eigen, aber sehr besonnen gewählten Instrumente machen, bey guter Ausführung, einen vortrefflichen Effekt.

d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

A

von L. C. Reinicke.

Fagotto.

Chittarra.

Soprano.

Ja, Da - mon,

Tenore.

Basso.

e - he du noch sprachlos dich mir nah' - test, sprach

lo.

nichts von dei - ner Lie - be kund; von

p

mei - nem s

p

- ren Sieg zu - rük ; so

sie hal - ten un - - sern

h im - mer noch des

n - Sie - ger noch des

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. No. 19. 1802.

Recension.

Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusatzen herausgegeben von D. K. Spazier. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1800. XVI. und 446 S. 8. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Nicht eine Uebersetzung der bekannten Gretry'schen Essays sur la musique zu liefern, sondern das Wahre, Brauchbare und Erprobte, zumal aus dem Fache der dramatischen Musik sorgfältig und nach einer gewissen Ordnung auszuheben, und das Gretry'sche Werk gewissenhaft einer ernsten und bescheidnen Kritik zu unterwerfen, war die Absicht des Herausgebers bey seinem Buche, und allerdings enthält das französische Original mancherley, was ungelesen und mithin auch mit allem Rechte unübersezt bleiben kann. Gretry giebt in seinem Werke die Resultate seiner eignen Erfahrungen in einer blos subjektiven, von allem Anspruch auf systematische Ordnung entfernten Folge. Die Erzahlung seiner eignen musikalischen Bildung ist der Hauptfaden, woran sich das Ganze reihet, aber weil dieser Inhalt ihn mit zwey Gegenständen, nämlich mit sich selbst und mit der Musik beschäftigt, so wird er zugleich bald ohne Rücksicht auf Musik sein eigner Biograph, bald schreibt er, ohne Rücksicht auf seine Bildungsgeschichte, ästhetisch-musikalische Fragmente unter gewissen Rubriken, welche seine vorsetzliche Entfernung von allem System bey dem ersten Anblick, und schon bey einer oberflächlichen Vergleichung ihrer Folge, deutlich zeigen. Man muss also an die Beurtheilung seines Buches ohne alle die Forderungen gehen, welche die Kritik an ein systematisches Werk zu thun berechtiget ist, denn es giebt sich für nichts anders, als für das, was es ist; und jeder Autor hat das Recht, sich seine Behandlungsart zu wählen und dadurch der Kritik den Standpunkt anzuweisen, aus welchem sie allein über ihn zu sprechen habe. Was man hier zu erwarten hat, ist ein gelegentliches Raisonnement über allerhand dem denkenden Musiker interessante Gegenstände, welches sich auf Veranlassung mancher Begebenheiten in des Verf. Leben entwickelt, oder auch wohl ganz frey aus seinem Geiste hervortritt. So wenig man diesem Raisonnement wissenschaftliche Gründlichkeit zuschreiben kann, so unverkennbar sind doch die Spuren des wahren Genie's, welches diesen einzelnen Bemerkungen zum Grunde liegt und aus ihnen herausspringt. Es ist gewiss, dass für die Kunst selbst, einzelne geniale Aussprüche über ihr Wesen sowohl, als über den kunstmässigen Gebrauch ihrer Darstellungsmittel, nicht allein schicklicher, sondern auch zweckmässiger sind, als die gründlichsten wissenschaftlichen Deduktionen, welche ihrer Natur nach nicht weiter als bis an die Gränze der Kunst führen können; denn das Genie lässt sich von der Gefahr einer ausschweifenden Phantasie, nie durch die ihm fremde wissenschaftliche Warnung, sondern nur durch einen seiner Natur verwandten genialischen Wink, zurückhalten: sobald aber das Genie es unternimmt, seine eignen Ansichten auf wissenschaftliche Gründe zurückführen, und das von den Gesetzen der Schwere freye Gebäude begründen zu wollen, so entsteht nothwendig eine noch mehr verfehlte Kunstkritik, als die Wissenschaft liefert, wenn sie sich über ihr Gebiet

erheben will, und jene verfehlten Ansichten sind es, welche bey einer Bearbeitung der Gretry'schen Essays mit Recht übergangen werden. Dagegen aber machen die, oft nur leicht und wie im Fluge hingeworfenen Stellen, welche ohne Beweiss und philosophischen Schein von dem eigentlichen Geiste der Kunst reden, das wahre Wesen und den hauptsächlichsten Werth der Gretry'schen Schrift aus, und diese müssen bey jeder Bearbeitung bleiben, wenn das Ganze nicht zerstört und der Hauptvorzug desselben nicht vernichtet werden soll. Man muss Hrn. Spazier allerdings die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er dem ersten Erfordernisse einer solchen Bearbeitung in hohem Grade Gnüge geleistet und die weitschweifigen Untersuchungen über, der Musik zum Theil ganz fremdartige Dinge, mit welchen Gretry einen sehr grossen Theil seines Buchs auffüllt, theils ganz weggelassen, theils zusammengezogen hat; denn wenn man auch hier und da auf einige Stellen stösst, welche eben nicht von entschiedenem Werth sind, so fällt doch bald in die Augen, dass sie mehrentheils nur beybehalten wurden, entweder um des Verf. Manier zu charakterisiren, oder um in einer Anmerkung sie zu widerlegen, und auch wohl eigne Ansichten bey einer solchen Gelegenheit aufzustellen. In Ansehung des zweyten Erfordernisses hingegen hat Hr. Sp. bey weitem weniger glücklich gearbeitet. Die eignen und zum Theil wirklich genialen Ansichten Gretry's sind durch die excerpirende Manier des Herausgebers theils ganz verlohren gegangen, theils in einer Gestalt wiedergegeben, in welcher sie dem Originale fast durchaus unähnlich werden, und also den Werth, welchen ein leichtes, gefälliges Raisonnement allein durch seine Manier erlangen kann, verlieren. Wie die Bearbeitung gegenwärtig ausgefallen ist, so scheint sie mehr eine weitläuftige Recension des Originals, als eine gedrängtere Darstellung seines Inhaltes zu seyn, nur dass die Bemerkungen, welche der Herausgeber über seinen Autor macht, um ihn zu widerlegen, oft nichts weniger als kritisch, und gewöhnliche blose Antithesen sind, welche mit eben so viel und eben so wenig Recht ihre Stelle einnehmen, als die Behauptungen des Originals. Die Beschuldigung schwacher Raisonnements, die den Schein der Gründlichkeit haben, weil sie dreist ausgesprochen werden, welche Herr Sp. in der Vorrede seinem Autor macht, scheint in der That mehr ihn selbst zu treffen, als jenen, wie sich bey näherer Betrachtung Gelegenheit finden wird zu bestätigen.

Eine durchgeführte Vergleichung der deutschen Bearbeitung mit dem französischen Originale, wird durch die Freyheit, mit welcher Hr. Sp. beym Weglassen, Verkürzen und Zusammendrängen verfahren ist, unmöglich gemacht; es kann daher in Beziehung auf das Ganze und dessen Anordnung nur im Allgemeinen bemerkt werden, dass der erste Abschnitt bis S. 122 das Leben Gretry's und ungefähr das enthält, was den ersten Theil des französischen Originals ausmacht. Der andre Abschnitt bis zu Ende des Buches enthält unter dem Titel: Rhapsodien, die in den andern Theilen des Originals befindlichen Stücke unter einzelnen Rubriken, zugleich aber auch manches aus dem ersten Theile, welches sich schicklicher unter diese Rubriken, als in das Leben des Autors bringen liess. Wir haben aber dem Zweck dieser Anzeige zu Folge mehr auf die Zusätze des Herausgebers, als auf die übersezten oder ausgezogenen Stellen des Originals Rücksicht zu nehmen. Der grösste Theil der Bemerkungen, welche zwischen der Erzählung der Lebens- und Künstlergeschichte Gretry's eingestreut worden sind, enthält nicht sowohl historische oder kritische Berichtigungen, als vielmehr auffallende, und mit übelwollender Bitterkeit vorgetragene Beschuldigungen gegen den Verfasser, welche weniger den Schriftsteller als den Menschen in ihm anzugreifen bestimmt scheinen. Es ist zur Rechtfertigung dieser Behauptung nöthig, einige Beweise anzuführen, so ungerne auch Rec. dergleichen Ausbrüche des Uebelwollens durch wörtliche Erwähnung vervielfältigt. S. 17 erzählt Gretry

mit seiner naiven Offenheit die Art, wie er seine erste Fuge komponirte, „um einen Beweis zu geben, wie der Trieb zur Nacheiferung mit Muth erfüllen und erfinderisch machen kann.“ Herr Sp. ermangelt nicht in einem Zusatz zu bemerken: „und wie frühe schon die Sucht zu scheinen was man nicht ist, zur seltsamsten Heucheley verleiten kann.“ Auf der folgenden Seite erzählt Gretry: „ich besass eine vierstimmige Fuge in Partitur, sie war brav und streng gearbeitet.“ Herr Sp. bemerkt dabey: „wie konnte Gretry das damals, als ein totaler Ignorant in der Komposition, beurtheilen?“ Sollte Herr Sp. sich im Ernst diese Frage nicht beantworten können? So enthalten fast alle Zusätze zu der Lebensgeschichte Gretry's dergleichen Versuche, den Verf. vor den Lesern herabzusetzen; nur dass sie zum Theil weiter ausgesponnen, aber für jeden, welcher das Original ohne Vorurtheil gelesen hat, um so weniger interessant sind. Wären dergleichen Ausfälle vielleicht nur Ausbrüche eines zu lebhaften Enthusiasmus gegen manche Behauptungen des *Verf.*, über welche er sich wohl selbst nicht so ganz verstanden zu haben scheint, so könnten sie, wenigstens da, wo es um Widerlegung zu thun war, allerdings entschuldigt, und auch wohl gerechtfertigt werden — denn nichts ist für Wissenschaft und Kunst verderblicher, als undeutliche Begriffe in einer bestimmmten und dem Nichtkenner deswegen unverdächtigen Sprache vorgetragen; allein nach dem, was Hr. Sp. in seinen ausführlichen Anmerkungen vorträgt, muss man schliessen, dass er mit seinen Begriffen von Kunst selbst nicht so weit ins Reine ist, als das Original, welches er deswegen tadelt. Seine angeblichen Berichtigungen und scheinbar gründlichen Deduktionen — nur wenige ausgenommen — sagen entweder gar nichts aus, oder zeigen eine ganz verfehlte Ansicht der Sache, oder bestehen auch wohl in einer sonderbaren Zusammenstellung einiger in den philosophischen Schulen gebräuchlichen Worte und Redensarten, welche den ununterrichteten Leser mit dem Schein eines tiefen Sinnes täuschen, den unterrichteten aber auf die Vermuthung bringen, als sey der Herausgeber weder mit den Gegenständen, welche er behandeln, noch mit der Sprache, in welcher er sie vortragen will, vertraut genug, um Behauptungen oder Widerlegungen mit Sicherheit vor das Publikum bringen zu können. Die Beweise bieten sich, wie gesagt, überall, wenig Stellen ausgenommen, dar. S. 27 erzählt Gretry, Moreau habe in einer Messe, welche G. ihm zur Durchsicht gegeben, viel Kompositionsfehler verbessert, aber auch nicht einen gefunden, welcher gegen den Ausdruck gewesen wäre. Hiervon nimmt Hr. Sp. Gelegenheit zu einer langen Anmerkung über den Ausdruck, und die Frage, ob musikalischer Ausdruck bey Kompositionsfehlern bestehn könne? Die Untersuchung wäre interessant, aber gleich zu Anfange verwirrt sich Hr. Sp. so in unrichtige Begriffe und verfehlte Parallelen, dass es unmöglich ist, seine ganze Abhandlung zu verstehen. „Ob Empfindung da ist, sagt er, „muss der leidenschaftliche Accent in der Melodie beweisen; aber zur vollkommen treuen Darstellung derselben, gehört nothwendig, dass die Harmonie und der Rhythmus hinzukommen.“ Also kennt der Herausgeber eine Melodie, welche Melodie seyn, und doch das Hinzukommen der Harmonie und des Rhythmus noch erst erwarten könne! Wenn man auch annehmen wollte, dass er unter Harmonie, nach dem gemeinen Sprachgebrauch der Musiker, nicht das Verhältnis der Höhe und Tiefe in den Tönen, sondern blos das Akkompagnement verstanden habe, so lässt sich doch wenigstens die Melodie nicht ohne Rhythmus denken. Was soll also wohl der Sinn der angeführten Worte seyn? Der Herausgeber will ihn zwar durch ein Beyspiel aus der Sprache erläutern. „Man kann, fährt er fort, so wenig Gedanken durch Tongemählde rein ausdrücken, wenn das Medium, wodurch der Tonsetzer spricht (Melodie und Harmonie) nicht rein ist; als man bestimmt spricht, wenn man falsche Gedanken gebraucht, oder unrichtig konstruirt

und ohne Plan etwas vorher sagt, was man nachher sagen sollte u. s. w. Allein hier verfehlt der Herausgeber seine Parallele. Bey einer solchen logischen Verworrenheit findet gar kein Ausdruck, weder in der Musik noch in der redenden Kunst statt, denn es entsteht nichts, wodurch etwas ausgedrückt werden könnte. Hr. Sp. bemerkt aber wenig Zeilen darauf: „man könne manchen Produkten, welchen die harmonische Korrektheit in ziemlich hohem Grade abgehe, darum den Ausdruck (der Verf. drückt dieses hier nur mit andern weniger passenden Worten, von welchen sogleich die Rede seyn wird, aus) nicht absprechen. Wenn dieses ist, so kann die musikalische Inkorrektheit unmöglich mit der logischen Verworrenheit, sondern blos mit der grammatischen und orthographischen Unrichtigkeit verglichen werden, bey welcher der Ausdruck der Empfindungen und der Begriffe allerdings bestehen kann. Ungrammatisch z. B. ist es, wenn Hr. Sp. statt, dessenungeachtet, „demungeachtet" schreibt: allein dem Ausdruck seines Begriffs schadet dieses nichts. Unlogisch hingegen ist es, wenn er S. 28 sagt: die Musik fordere die Eigenschaft, Objekte der Empfindungen darzustellen; denn diese Zusammenstellung der Worte hebt die in ihnen enthaltenen Begriffe auf. Was soll Objekt der Empfindung heissen? Ursache der Empfindung doch wohl nicht? denn dieses wäre gerade umgekehrt ausgedrückt, und übrigens auch ganz falsch, wie sich zu seiner Zeit zeigen wird. Hr. Sp. meynt wahrscheinlich: das Objekt der musikalischen Darstellung sey die Empfindung, und dann hat er zwar Recht, aber seine Rede drückt diesen Sinn nicht aus. Auch zeigt er an einer andern Stelle, dass er seine Worte selbst nach dieser Erklärung, welche ihm wahrscheinlich dunkel vorgeschwebt hat, nicht in dem Sinne genommen habe, in welchem sie allein Gültigkeit haben können. §. 85 klagt er, dass der Komponist oft nicht einmal die specifischen Grade kenne, worin Leidenschaften sich von einander unterscheiden. Was soll ein **specifischer Grad** bedeuten? Nur die seltsamste Verworrenheit der Begriffe konnte eine solche Zusammensetzung erzeugen. Specifisch verschieden werden gerade solche Dinge genannt, deren Verschiedenheit sich nicht auf Gradverhältnisse zurückführen lässt. Z. B. der Klang einer Flöte und Klarinette ist specifisch verschieden, das Forte und Piano auf demselben Instrumente hingegen ist dem Grad nach verschieden. Wie lässt sich also von einem specifischen Grade im allgemeinen sprechen, ohne eine Qualität anzugeben, von welcher ein bestimmter Grad einem bestimmten Gegenstande ausschliesslich zukommt, z. B. specifische Schwere, Wärme u. dgl.? Leidenschaft soll doch wohl aber hier nicht die allgemeine Qualität seyn, von welcher Liebe, Freundschaft, Reue u. s. f. die verschiedenen Grade ausmachen? Beynahe scheint aber Hr. Sp. so etwas wirklich zu meynen, da er fortfährt: Wohlwollen, Andacht, Freundschaft, Liebe werden, wie Argwohn, Unruhe, Eifersucht und Reue auf einerley Art ausgedrückt. Zwischen diesen allen sollte wohl also, seiner Meynung nach, so ein specifisches Gradverhältniss statt haben, und dann wäre es interessant, eine Skale der Leidenschaften nach dieser Theorie zu sehen. Man könnte indessen den angeführten Ausdruck für blose Uebereilung oder Vernachlässigung des richtigen Ausdrucks halten, wenn nicht die ganze Stelle von einer völlig verfehlten Ansicht der Sache zeugte. Fast alle die hier angeführten Leidenschaften, z. B. Liebe, Freundschaft, man mag sie für gradweis oder specifisch verschieden halten, lassen ganz und gar keinen musikalischen Ausdruck zu, und die Forderung oder Bemühung, sie musikalisch auszudrücken, rührt blos von einem Misverständnis aus Mangel an Unterscheidung her. Freundschaft z. B. ist der Ausdruck für einen permanenten Gemüthszustand, welcher verschiedene Empfindungen (Affektionen des innern Sinnes) verursachen, aber nicht selbst Empfindung werden (erscheinen) kann. Deswegen kann er auch musikalisch nicht ausgedrückt werden, denn Musik dient nicht zum Ausdruck

für Begriffe; was aber in einer Affektion nicht rein der Empfindung, sondern der Reflexion angehört, nämlich das Beziehen der Affektion auf eine Ursache ausser ihr, das kann auch nicht durch Musik, wohl aber durch Poesie, deren Mittheilungs-medium Begriffe sind, ausgedrückt werden. Die Musik hat daher eine nothwendige und wesentliche Unbestimmtheit, sobald sie als Darstellungsmittel dienen, und nicht in ihrem freyesten Gebrauch durch gegebne Anschauung der Harmonie und des Rhythmus als reines Kunstwerk, die vollkommene und durchaus allegorische Anschauung des Absoluten gewähren soll. Jene Unbestimmtheit rührt eben daher, dass sie alles Materielle verschmäht und das rein Formelle an ihrem Darzustellenden auffast. Sie bedarf daher, für diesen Gebrauch, der Poesie, und in dieser Rücksicht hat Kant recht, dass sie nur das Vehikel der Poesie sey; denn auch hier blieb Kant, wie in seinem ganzen Systeme, auf der vorlezten Stufe stehen. Wer dieses eigentliche Wesen der Musik kennt, wird nie Forderungen an sie machen, welche sich auf Darstellung des Materiellen beziehen; diese kann nur in der Parodie der Kunst statt haben *), und ist der Hauptquell für das Komische in der Musik. Hier sind auch die Analysen der Leidenschaften, wie sie Gretry durch den ganzen zweyten Band seines Werkes giebt, von gutem Nutzen, so wenig man ihnen für die eigentliche Kunst einigen Werth zugestehen kann. — Bey diesem Mangel an deutlichen und richtigen Begriffen, welche durch weit mehr Stellen bewiesen werden könnten, fällt es um so mehr auf, wenn Hr. Sp. sich hier und da in ziemlich unsanften Ausdrücken gegen manche Meynungen erklärt, welche noch dazu nichts weniger als falsch, sondern sehr richtig und gründlich sind. So erwähnt er z. B. S. 64: die musikalischen Gedanken, und sagt, man verstehe darunter gewöhnlich sehr flachsinnig blos die grössern und kleinern Melodienreihen und Figuren. Wäre dieses, so müssten Händel, Bach und ihres gleichen sehr viel und ohne Gedanken gewesen seyn. Hr. Sp. giebt nun zwar hier keine tiefere Erklärung davon, aber er verspricht S. 180 eine eigne Abhandlung darüber. Zu wünschen wäre es indessen, dass er vorher zu jener flachsinnig genannten Erklärung zurückkehrte, damit nicht ähnliche unergründliche Gründlichkeiten vorkommen, wie wir schon in den Objekten der Empfindung und den specifischen Graden zu bemerken Gelegenheit gehabt haben. Denn es lässt sich nicht läugnen, musikalische Gedanken sind im geringsten nichts anders als das, was Hr. Sp. kleine Melodienreihen nennt, oder wenn man es richtiger ausdrücken will: Tonrhythmen. Sie verhalten sich zur eigentlichen Melodie, wie der Rhythmus zum Metrum, oder wie ein Begriff zum Urtheil, oder wie ein Wort zu einem Satze eines Perioden. Bach und Händel würde Hr. Sp. nicht angeführt haben, wenn er nur an das Wesen des doppelten Kontrapunktes gedacht hätte, welches eben im harmonischen Gebrauch der Tonrhythmen oder musikalischen Gedanken besteht, da hingegen der einfache Kontrapunkt die einzelnen Töne, und der Canon, als die Synthesis von beyden, die Melodien, welche aus Tonrhythmen bestehn, harmonisch behandelt. Bach und Händel kannten nun doch wohl den doppelten Kontrapunkt und waren also wohl nicht ohne Gedanken. Diese Ansicht bringt die Lehre von den musikalischen Gedanken zur vollen Klarheit und möchte also den Vorwurf des Flachsinnes wohl nicht annehmen können. Bey Hrn. Spazier haben sich aber die Begriffe von Empfindung, Gedanke und Idee noch nicht vollkommen geordnet; daher scheint es ihm, als ob der musikalische Gedanke schon etwas von Empfindung

*) Unter Parodie der Kunst verstehe ich nicht die Uebertragung der ernsten Musik auf komische Situationen, sondern die totale Umkehrung der Kunstanschauung. Jenes ist ironische Parodie und mechanische Umwendung, dieses giebt das Komische. d. Rec.

in sich haben sollte. Das ist aber nicht. Er kann in der musikalischen Poesie allerdings Empfindung erregen, aber auch in der musikalischen Prosa, wo er gar nichts bedeutet, bleibt er immer Tonrhythmus oder musikalischer Gedanke, z. B. in harmonischen Uebungsstücken und Beyspielen.

Der zweyte Abschnitt, unter dem Titel Rhapsodien, zeichnet sich auf vortheilhaftere Weise aus und man muss sich oft verwundern, wie der Herausgeber, welcher hier und da sehr wahre Bemerkungen macht, in dem erstern Abschnitte über dieselben Gegenstände so gar sonderbar sprechen konnte. Seine Bemerkungen scheinen daher mehr momentane Raisonnements und Produkte der Stimmung, in welche die Bearbeitung seines Originals ihn sezte, als auf Untersuchungen gegründete Urtheile zu seyn. So widerspricht z. B. die Bemerkung S. 317 über den Ausdruck der Freundschaft, wo gegen Gretry sehr richtig argumentirt wird, ganz den Ansichten, welche wir oben widerlegt haben. Indessen gilt auch von dem Antheile des Herausgebers an diesem zweyten Theile, was schon im Allgemeinen von ihm bemerkt worden ist, dass nämlich seine Ansicht der Kunst mehr durch den Buchstaben, als durch den Geist der Philosophie bestimmt ist. Man vergleiche z. B., was er S. 156 sagt, wo er übrigens mit vollem Rechte das Princip der Naturnachahmung für die Kunst, dessen Ungrund längst allgemein anerkannt worden ist, widerlegt. „Man betrachte," sagt er, „die Natur als eine regsame Werkstatt, worin blos das Materiale, sammt den rohen Entwürfen zu Formen gebildet werden, deren verschönerte Komposition nach willkührlichen Idealen der Erfindung und Einsicht des Künstlers überlassen bleibe; oder als die höchste, sinnreichste Künstlerinn selbst, die beydes im vollkommensten Grade hervorbringt, und welche man nur abzuschreiben und nachzuzeichnen braucht, um das höchste Schöne hervorzubringen —: Beydes muss zu Uebertreibungen, zu verfehlten Darstellungen, zur Kunstlibertinage, oder aber zur traurigsten, seelenlosesten Sklaverey führen." Wie kommt die erste Ansicht der Kunst, als einer willkührlichen Komposition der Naturmannichfaltigkeit hieher, wo von der Nachahmung der Natur die Rede seyn soll? Das freye Formen des rohen Stoffs ist doch keine Nachahmung, welche allezeit in Nachbildung der Form besteht; aber wenn man auch davon abstrahirt, so lässt sich mit den Worten: eine Komposition nach willkührlichen Idealen, welche der Erfindung und Einsicht des Künstlers überlassen bleibt, kein Sinn verbinden. Ein willkührliches Ideal ist ein Widerspruch, denn jede Idee schliesst ihrer Natur nach die Willkühr aus, und wo die Willkühr bildet, da findet kein Bilden nach Idealen statt. Soll aber statt „willkührlich" vielleicht „frey" gemeynt seyn, in welchem Falle dieser Zusatz zu dem Worte Ideal überflüssig wäre, so wäre die Ansicht der Kunst vollkommen richtig, und nur nicht zu begreifen, wie z. B. Hr. Sp. behaupten könne, ein solches Verfahren führe zur Kunstlibertinage. — Dass die eignen Zusätze des Herausgebers der deutschen Bearbeitung keinen Vorzug vor dem Originale geben, glauben wir durch das Angeführte hinlänglich bestätigt zu haben; wir sind aber unsern Lesern noch den Beweis schuldig, dass das Original durch diese Bearbeitung sogar an seinem eigenthümlichen Werth eingebüsst habe. Gretry's Hauptidee bey seinem Werke war, die deklamatorische Musik für den Gesang als die eigentliche wahre Gesangsmusik zu empfehlen. Fast alles, was er in sein Werk aufnimmt, und beynahe sein ganzes Raisonnement über Natur und Ausdruck der Leidenschaften, über Kunst u. s. f. steht in näherer oder entfernterer Beziehung auf jenes Lieblingsthema. Nun ist es zwar sehr bald zu bemerken, dass er über das, was er deklamatorische Musik nennt, noch nicht ganz mit sich selbst einig ist; indessen brechen doch seine Ahndungen von der wahren Beschaffenheit der Sache zuweilen in ganz vortrefflichen Aeusserungen hervor. So ist z. B. S. 141 im ersten Theil des Originals der Unterschied des Ge-

sanges von der sprechenden Deklamation in Ansehung des Tones, vortrefflich angegeben, oder vielmehr gedeutet, und im 3ten Theil S. 293 ff. finden sich sehr gute Beobachtungen über den Rhythmus der Verse, so gut sich nämlich so etwas an der französischen Sprache auseinandersetzen lässt; aber weder diese, noch andre ähnliche Stellen hat Hr. Sp. in seine Bearbeitung aufgenommen, wiewohl sie doch ohne allen Zweifel weit eher, als manche aufgenommene Oberflächlichkeiten ihren Platz verdient hatten. Ueberhaupt scheint es, als habe der Herr Herausgeber, über dem Streben, seinen Autor zu widerlegen, in vielen Fällen seinen Geist nicht gefasst, sonst würde er nicht selbst solche Stellen, in welchen Gretry Wahrheiten ausspricht, welche man nur in der Theorie nicht zu hören gewohnt ist, wiewohl sie jeder gute Komponist befolgt, nicht für sonderbare Paradoxien halten und zu widerlegen sich bemühen. So schreibt z. B. Gretry S. 177: „Hat der Dichter sich zu ganz hoher Begeisterung aufgeschwungen, so muss der Komponist nur einen gemässigten Ausflug nehmen, und nur dann kühn seyn, wenn der Ausdruck des Dichters weniger gespannt ist.“ Die Sache ist vollkommen richtig und gründet sich auf das Wesen einer Vereinigung zwischen Poesie und Musik. Herr Sp. findet dieses höchst paradox, drehet Gretry's Satz um, als ob er behauptete, ein geistvolles Gedicht erfordere einen geistlosen Komponisten, und streitet nun gegen dieses Gespenst des Gretry'schen Satzes wacker los. Dabey versichert er zu wiederholtenmalen, dass Dichter und Komponist T a l e n t, und sogar g l e i c h a r t i g e s Talent haben müssten, wenn etwas Rechtes fertig werden solle — gleich als ob man durch Talent sich zu hoher Begeisterung, von welcher Gretry spricht, aufschwänge, und damit man ja nicht glaube, er meyne mit dem, was er Talent nennt, das, was andre Genie zu nennen pflegen, so schliesst er nach seiner Gewohnheit mit folgender Insinuation gegen Gretry: Wenn manches daher Hrn. Gretry nicht hat gelingen wollen, was einen g e i s t r e i c h e n S t y l (?) hatte, a l s o (!) was f e i n g e a r b e i t e t war, so hat das entweder gradezu an dem Gedichte gelegen, oder es war für sein Talent und sein Kunstvermögen nicht plan genug, und erforderte mehr, als er leisten konnte. — Von beträchtlichen und Sinn verstellenden Druckfehlern ist die deutsche Bearbeitung keinesweges frey, doch wollen wir nicht bestimmen, ob sie dem Setzer oder dem Uebersetzer zuzuschreiben sind. Z. B. S. 3. mein Vater kratzte schon in seinem z w e y t e n Jahre ihm zur Seite die Geige. Das Original weis von dieser eminenten Präcocitat nichts, es hat: mon père, âgé de s e p t ans, racloit à ses côtés. S. 84. Z. 4. von unten: seinen F r e u n d e n einen analysirenden Epilog nachzuschicken, statt: seinen Freuden. Mehrere dergleichen wird der Leser selbst bemerken.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

3) Am 17ten Januar wurde auf dem Eimbeckischen Hause zum Besten des hiesigen Krankenhofes (ehemals Pesthof), eine von dem Herrn Musikdirektor Schwenke in Musik gesezte Kantate auf das neunzehnte Jahrhundert und zum Beschluss eine hier sehr beliebte Weihnachtskantate von eben demselben aufgeführt *).

*) Auch in Leipzig ist diese Weihnachtskantate vor einigen Jahren vom Vater Hiller mit vielem Beyfalle gegeben worden. Das Quintett in As dur schien uns besonders auszeichnenswerth. Da Herrn Sch.s Kirchenkompositionen nicht so bekannt zu seyn scheinen, als sie es zu seyn würdig sind, nehmen wir Gelegenheit von den neuesten derselben, ausser den obenangeführten, wenigstens das Oratorium auszuheben, das er für die St. Katharinenkirche in Hamburg geschrieben hat und das vor einem sehr zahlreichen Audidorium innerhalb acht Tagen dreymal mit vollem Beyfall aufgeführt worden ist. d. Redakt.

Eine Demoiselle Dieschern, die sich in den öffentlichen Anzeigen eine gebohrne Hamburgerin nannte, ihren Landsleuten aber als Künstlerin, wenigstens bis dahin, fast durchaus ganz unbekannt war, drohete mehreremale mit einem öffentlichen Konzerte im französischen Schauspielhause, liess es sich doch aber endlich ausreden.

4) Am 21sten Februar, im deutschen Schauspielhause, Hr. Kirchner. (S. oben.)

5) Am 28sten Februar, daselbst, Herr Hönicke, die Schöpfung von Haydn. (Man sehe den vorigen Brief.)

6) Am 7ten März, daselbst, Herr Eloy. (Siehe oben).

7) am 5ten März, auf dem Eimbeckischen Hause, Hr. Düsart, Kammersänger des verstorbenen Königes von Preussen. Wahrscheinlich aus Vorliebe für das Vaterländische lässt Hr. Düsart sich gewöhnlich mit französischen Kompositionen, die meiner Meynung nach nur selten für's Konzert geeignet sind, hören, ob er gleich auch andere, namentlich italienische und deutsche, und unter diesen vorzüglich die Mozartschen gern, mit vielem Geschmacke und richtig singt. Mademoiselle Guènet liess sich auch, aber so schlecht als möglich hören. Unter mehrern Sachen gefiel besonders eine Sonate à quatre mains von Dussek, die er mit dem Hrn. Musikdir. Schwenke auf einem sehr schönen englischen Fortepiano von Clementi spielte.

8) Am 19ten März, im Freymauer-Logenhause, Hr. Fischer aus Berlin.

9) Am 24sten März, im deutschen Theater, Herr und Mad. Hassloch, die Schöpfung von Haydn.

10) Den 21sten März, daselbst, Hr. Bültos, Violoncellist, der mit der französischen Schauspielergesellschaft vor 6 Jahren hierher kam, einer von denen Virtuosen, über die sich so ziemlich nichts sagen lässt.

11) Am 28sten März, an dem für uns traurigen Tage, wo uns die Annäherung der Danen kund wurde, im deutschen Theater, Hr. Petersen, Flötenist. (S. oben.)

12) An eben diesem Tage im deutschen Hause (ein hiesiges Hotel), Hr. Ihle, damals erster Waldhornist beym französischen Theater; ein Mann, nicht ohne Talent, der, besonders seiner Sicherheit wegen, ein brauchbares Orchester-Mitglied ist, und vielleicht ein sehr vollkommener Tonkünstler seyn würde, wenn er sich als solcher mehr und in andern Künsten weniger üben möchte. Eine Mad. Piquot und Müller, die sich in diesem Konzerte hören liessen, sind, als Sängerinnen, ganz unbedeutend.

13) Den 11ten April, im deutschen Theater, Demoiselle Grund, die ihren Gesang seit einigen Jahren sehr vervollkommnet hat, und gegenwärtig bey weitem unsere vorzüglichste Sängerin ist.

14) Am 18ten April, im französischen Theater, die eben erwähnte Madame Müller, worin sich unter andern auch eine Demoiselle Walter — aus Altona hören liess.

15) Am 25sten April, daselbst, Hr. Menges, Violinist und Ehegatte der in meinem vorigen Briefe erwähnten Mad. Menges. Sein Spiel mag seinen Kompositionskenntnissen so ziemlich analog seyn. Um Sie mit diesen einigermassen bekannt zu machen, darf ich Ihnen nur sagen, dass er unter andern Kleinigkeiten, in einem Konzerte aus dem D moll beym weichen Dreyklange auf der Tonika den D Trompeten $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{e}$ (!) gegeben hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. N°. 20. 1802.

Nachrichten.

Berlin, den 17ten Januar. 1802.

Unser Karneval ist den 11ten dieses angegangen. Es werden zwey Opern: Brenno von Reichardt und Tigrane von Righini, und von jeder Oper fünf Vorstellungen gegeben. Jede fünfte Vorstellung wird für das gesammte Publikum und zum Besten der Armen in Berlin aus allen Genossenschaften gegeben. Reichardts Oper ist nun zweymal aufgeführt worden, und da die beyden ersten Akte derselben schon gestochen und hier bey Unger zu haben sind, und den lezten Zeitungen nach, der dritte Akt sehr bald nachfolgen soll; so kann Ihnen meine Auskunft über diese Oper um so interessanter werden.

Das Gedicht dieser Oper Brenno, ist von unserm Konigl. Hofdichter Antonio Filistri de' Caramondani, schon im Jahre 1788 verfertigt. Dieser hat den, aus dem Plutarch bekannten Einfall der Gallier in Italien, zum Gegenstand einer grossen heroischen Oper genommen. Allein diese Unternehmung ist ihm nicht sehr gelungen. Das Schauspiel hebt mit einer Bestürmung und Einnahme der Stadt Rom an, wobey alles drunter und drüber geht, aber man erfährt aus dem ganzen Gedicht weder, wie Brennus, der auch hier für den Erbauer der Stadt Brandenburg angenommen ist, nach Rom kömmt, noch, was er daselbst eigentlich will. Vielmehr ist das ganze weitläuftige Gedicht, wovon, eben dieser meerbreiten Weitläuftigkeit wegen, wohl die Hälfte bey der Aufführung ausgelassen werden muss, auf lauter leere Theatercoups kalkulirt, die um so ermüdender sind, als es ihnen an allen wahrscheinlichen Ursachen fehlt. Wie also Brennus nach Rom kömmt? und weswegen? und was er dort zu thun hätte? mögen Sie in Ihrem Polybius oder Diodor nachsuchen. Hier gilt es blos den Namen Brennus, womit, zu seiner Zeit, den brandenburgischen Königen ein historisches Kompliment gemacht werden sollte, das weder ein Kompliment, noch historisch ist; denn was der ehrliche Brennus unmittelbar, augenblicklich nach der fürchterlichen Zerstörung einer herrlichen Stadt thut, ist, dass er, mit dem blutigen Schwerdte in der Hand, sich, stante pede, in die erste Römerinn, die man in Ketten vor ihn bringt und die ein geliebtes Weib des römischen Consuls ist, dermaassen verliebt, dass er nur erst am Ende des Stücks, da alles zerstört und fortwährend zertrümmert ist, von dieser thörigten Liebe, blos deswegen ablässt, weil sie nicht will — dafür er denn endlich wie ein armer Sünder da steht und obendrein reichlich ein grossmüthiger, tugendhafter Herr genannt wird. Dass ich mich in dieser Ansicht nicht betrüge, kann ich Ihnen mit des Helden eignen Worten belegen; denn, kaum hat er gehört, dass die brave Frau in seiner Gewalt ist, so ruft er sehr naiv aus:

Ostilia! Ah questa
E' delle mie vittorie
La vittoria maggior.

Und nun wissen wir, was Brennus in Italien gewollt hat! Hostilia ist wie vom Himmel gefallen, da sie den gallischen Kronenträger so reden hört, und Sie sollen es auch seyn; bemerken Sie nur dabey, was der Held für ein kurzes Gesicht hat, als er sie kommen sieht. Er sagt:

Ma veggo .... o parmi ....
Ostilia! Ah vieni, appaga
Il tuo genio fastoso
Mia bella Ostilia, e vedi,
Mentre di doppj allori orno la chioma,
Da te sol vinto il vincitor di Roma.

Darauf sagt sie, sehr kalt:

A confessarti il vero,
Eccede il mio stupor. Non mi credea
Che a conquistare affetti
Si venisse con l'armi; e non pensai
Che tu sperassi mai quando alla Patria
Rechi strage inumana
Di renderti più caro a una Romana.

Darauf antwortet er nun ganz unschuldig wieder:

La militar licenza
Non è mio fallo. etc.

Befiehlt dann, ihr die Ketten abzunehmen und sie überall frey umher gehn zu lassen. Dann erklärt er ihr fortwährend seine Liebe und spricht von: nuovo Imene (reellen Absichten). Darauf antwortet sie:

Al nuovo Imene? o Numi!
Brenno, che dici?

Dann singt er seine Arie, die sich mit den Worten schliesst:

T' adoreran Regina
Le Gallie, il Campidoglio,
E 'l mondo ammirator —

Und geht ab, ohne die Antwort abzuwarten, und lässt die Frau stehn. Sie müssen sich nun hier noch denken, dass unterdessen das Morden und Zerstören nicht aufgehört hat; doch dies alles ist noch nicht genug: denn, um das Maas poetischer Lizenz voll zu machen, lässt der Dichter eine deutsche Prinzessin, Mlle Zelinda, in Mannskleidern dem edlen Brennus, dessen Verlobte sie schon ist, bis in das Herz von Rom nachlaufen und ihm helfen seine Schlachten gewinnen, wobey sie sich durch ihre Tapferkeit auszeichnet, ohne dass der grosse Brennus davon ein Wort weis, bis er sie selbst in natura sieht, und vor Verwunderung nicht zu sich kommen kann. Doch genug von einem Gedichte, das ungeachtet aller seiner Mangelhaftigkeit, von Seiten der Musik und des theatralischen Effekts betrachtet, eine der allerschönsten Opern ist, die je geschrieben sind, ohne das ganze Heer der Himmel- und Höllebewohner auf das Theater zu citiren. Auch muss man, der Billigkeit gemäss, selbst dem Poeten zugestehn, dass mehrere Arien für sich, viel besser als das Ganze, und besonders der Situation angemessen sind.

Reichardt nun hat diese Oper ausgestattet, wie ein reicher Mann sein einziges Kind, und besonders die Hauptrollen, des Brennus und der Hostilia, sind von ihm mit so schöner Energie, Liebe und Urtheilskraft behandelt, als mir, ausser den Gluckschen Opern, keine bekannt ist. Ich kenne z. B. keine Opernsinfonie, die bey ihrem musikalischen Werth und Gehalt, eine so schön bestimmte dramatische Form hätte, als Reichardts Sinfonie zur Oper Brennus. Sie selbst ist ein ganzes Drama und bedarf, an ihrer Stelle, gar keiner Erklärung, besonders wenn sie so vortrefflich dargestellt wird, als es hier durch das königliche Orchester geschieht. Sie schliesst sich so natürlich an die Handlung an, und ist mit so vieler wahrer Kunst in den Sturm verwebt, womit Rom hier belagert wird, dass diese ganze Belagerungsscene mit ihren Doppelchören der streitenden Partheyen, ohne alle weitere Fortschreitung der Handlung, ganz allein den ersten Akt der Oper ausmachen könnte. Und das Stück selbst würde ohne Zweifel dadurch gewinnen, wenn Brennus Liebe zur Hostilia erst im zweyten Akt erschiene, welches gewiss natürlicher wäre. Auch giebt das königliche Theater die ganze Belagerungsscene sehr gut. Die Sachen greifen in einander, und die Statisten werden vortrefflich geführt, woran der Theaterdichter durch seine unzuermüdende Geduld und seinen heissen Eifer alles leistet, was nur bey einer guten Subordination mit mehrern hundert Leuten möglich ist.

Die Rolle des Brennus ist durch den königl. ersten Basssänger, Herrn Fischer besezt, der sie mit seiner grossen, tiefen, umfassenden Stimme, trotz seines Alters, noch sehr gut ausfüllt. Die besten seiner Arien sind — im ersten Akt:

Calma del cor le pene,

und im zweyten Akt:

Dirai, che di pace
Parlar non più voglio.

Und was für Arien sind dies? Welch eine heroische, mächtige Haltung der Person mit ihren Leidenschaften? Welche Vernehmlichkeit und Sicherheit in Ausdruck und Deklamation? Wie ganz und klar und fest ist alles in der kürzesten Zeit? und wie ist das Talent des Sängers benutzt? Kurz, es sind wahre Bassarien, wie sie nur einem Fischer und Brennus eigen seyn können. Und was den dramatischen Gehalt derselben in meinen Augen unschätzbar macht; so erscheint der Held Brennus darin *nicht*, wie ein leerer Wütherich, wie ihn der Dichter gegeben hatte, sondern er ist, durch die Musik, würklich ein edles Gemüth, das bey aller äusserlichen Härte, durch den Anblick der Schönheit und Tugend hervorgeht und davon gerührt wird. Er sagt:

E mentre
Vincitore e Sovrano
Pretenderlo potrià; supplice e vinto
Da tua beltade, a te Brenno ritorna;
T' offre la destra, e di due Scettri adorna.

Calma del cor le pene,
Pensa che sei felice,
Se nelle tue catene
Sospira il vincitor
E in quel che a me destina
Il Ciel duplice soglio,
T' adoreran Regina
Le Gallie, il Campidoglio,
E 'l Mondo ammirator.

Diese zweyte Strophe der Arie ist ganz besonders schön, kraftvoll und würdig, sowohl durch die Kühnheit der Modulation, als durch die charaktervollen Melismen und die meisterhafte Behandlung der Instrumente.

Die andere Hauptrolle der Hostilia ist, durch die erste Sängerinn des grossen königl. Theaters, Madame Marchetti Fantozzi besezt. Ihre vorzüglichsten Arien sind — im 2ten Akt:

Fermati! io voglio —

und im 3ten Akt:

Dei di Roma —

Diese leztere Arie wird besonders von der Künstlerinn über alle Beschreibung schön gesungen. Ein grosser, anmuthsvoller Ton ihrer Stimme, die sie ganz in ihrer Gewalt hat, unterstüzt durch einen fleissigen, saubern und sehr eifrigen, ja sogar geschmackvollen Vortrag geben dieser Sängerinn Vorzüge vor so vielen ihres Gleichen, die mit den Jahren zuzunehmen scheinen, statt dessen bey andern Sängerinnen, insgemein die Stimme ihren Glanz und ihre Kraft verliert. Mad. Marchetti ist ihrer Rolle beständig Meister und verliert niemals das Ganze aus den Augen; sie konzertirt mit allem, was um sie her vorgeht, und durch ihre Aufmerksamkeit auf alles, wird mancher zufällige Fehler unmerkbar. Eine Sängerinn hat besonders in dieser Arie einen schweren Stand. Um anschaulicher zu seyn, setze ich Ihnen die Worte her:

Dei di Roma, ah proteggete
Chi si ben vi sà imitar,
E se sangue ancor chiedete,
Deh vi piaccia il mio versar.

Nella barbara mia sorte
Sarà dolce a me la morte,
Se voi Roma difendete
Se il mio ben poss' io salvar.

Stringerò l' odioso laccio
Sola speme al gran periglio
Senza scorta nè consiglio
Vò il mio fato ad incontrar.

Diese Arie ist in einem grossen Theaterstyl komponirt. Sie besteht aus einem langen Adagio von grossen breiten Massen und schliesst

mit einem lebhaften Allegro. Ein Violoncell, ein Es-Horn und ein Fagott, konzertiren mit der Singstimme und sind sehr kunstreich damit verwebt. Wie diese Arie hier gegeben wird, möchte sie wohl nur auf wenigen Theatern von Europa gehört werden, und man kann es mit Recht eine Seltenheit nennen, vier solcher Subjekte in einem Orchester beysammen zu finden, als Mad. Marchetti, der Hornist Lebrun, der Fagottist Ritter und der Violonzellist Duport cadet. Das übrige Orchester macht zu diesem Quadro eine Art von Grundbass, der dem Ganzen eine Würde und Macht giebt, die ächt römisch ist, und ich gestehe, dass ich mich in dem Anschaun dieser Arie jedesmal verliere und so recht das tiefe Leid der Situation mittrage, wovon hier die Rede ist; ich vergesse hier jedesmal alle Mängel des Gedichts und finde ein unbeschreibliches Vergnügen in der Betrachtung: was ein Komponist auch selbst bey einem solchen Gedicht vermag, wenn er wesentliche Situationen zu benutzen weis, und Herr ist über seine Mittel.

Die übrigen Rollen dieser Oper sind durch die Herren Fantozzi, Tombolini, Franz und Demoiselle Schmalz sehr gut besezt, und die Arien selbst sind, was sie seyn müssen.

Es ist ferner ein Duett, ein Terzett und ein Quintett in dieser Oper, von denen mir das erste aus a moll am meisten gefällt. Vor allem herrlich sind die Märsche, die in zwey Chören auf dem Theater mit dem Orchester abwechseln und den Triumphzug des Brennus überaus prächtig machen. Es sind fast alle kriegerische Instrumente dabey angewandt, worin Reichardts Geist unverkennbar ist. Die Ballette bestehen meistens in blosen mimischen Evolutionen, die in die Handlung verwebt sind und die Flucht der Vestalinnen und anderer Priesterinnen bedeuten, welche bemüht sind, das Palladium und die Opfergefässe der Tempel in Sicherheit zu bringen, und haben glückliche einzelne Theile, unter welchen ein musikalisches Trio sich auszeichnet, das im Orchester von den Herren Möser, Seidler und Duport cadet sehr schön vorgetragen wird und für die Instrumente von grosser Schwierigkeit ist. Was das Tanzen überhaupt betrift, so kann ich Ihnen, da Sie von den Balletten in Paris und Wien wissen, über unsere Tänze nichts sagen, das Ihnen nicht besser bekannt wäre.

(*Fortsetzung der Briefe eines deutschen Künstlers in Paris.*)

---

den 7. Nivose, An 10.

Warum ich Ihnen nichts weiter geschrieben habe über das deutsche Theater, das sich hier etablirt hatte, und von dem so viel Lermens in deutschen Journalen gemacht worden? Weil ich die kurze Dauer desselben voraus sahe, und also lieber gleich das Ende abwarten wollte, um alles, was darüber zu sagen wäre, zusammen zu fassen. In den Hamburger-Zeitungen hiess es, dass Haselmayer und Ellmenreich die Entrepreneurs davon wären; ich muss aber zur Ehre des leztern gestehen, dass er an der Entreprise nicht weitern Antheil hatte, als dass er einige Aufträge Haselmayers in dessen Abwesenheit besorgte. Nur ein Mann, wie dieser, ganz ohne Kenntnisse des Theaters und der Musik, ohne Geschmack, und noch obendrein ganz eingenommen von seinen lebendigen Marionetten, die er vorher wechselsweise in Augsburg und Strassburg spielen liess —: nur ein solcher konnte es wagen, dem pariser Publikum vorzuspiegeln, die deutsche Nation sey so ungebildet, seine Gesellschaft erträglich zu finden *). Die einzige

*) Auch im Journal des Lux. und d. Mod. finde ich so eben in dem Aufsatz über dies Theater: es sey nur durch Unbesonnenheit u. s. w. des Unternehmers eingegangen; und vergessen ist der Hauptgrund — die Schlechtheit der Gesellschaft. d. Verf.

Mad. Lüders ist eine sehr artige Aktrize und nicht üble Sängerinn. Mad. Lange und Hrn. Ellmenreich kann ich unter die Gesellschaft nicht zählen, weil sie erst hier dazugekommen sind. Von den Andern stand zwar in den hiesigen Zeitungen, dass sie in Strassburg viel Beyfall „gefunden" hatten: es war aber zu lesen, mit Beyfall „verschwunden" wären. Nun stellen Sie sich ein solches Häuflein vor, welches hierher kömmt, um die Pariser Mozarts Meisterstücke kennen zu lehren, und das zu diesem Ende gleich kurzweg sein Theater Theatre Mozart betitelt! Denken Sie sich von andrer Seite den Enthusiasmus der Pariser, Mozarts Kompositionen, wie Er sie schrieb, und unverpfuscht, einmal hören zu können! Am 25 Brumaire (16 Nov.) stürzte alles dem Theatre Mozart, Salle de la Cité, Opéra comique allemande, zu, um der Eröffnung dieses Theaters mit der Entführung aus dem Serail beyzuwohnen. Ich hörte zwar vorher einige Proben mit an, konnte aber über die Sänger nicht urtheilen, indem sie ihre Parthien, wie grosse Sänger bey den Proben pflegen, ganz nachlässig sangen; nur von Mad. Lange konnte ich voraus wissen, dass sie ihres Beyfalls in der grossen Bravour-Arie des zweyten Akts ganz gewiss war. Ich drängte mich also auch in die erste dieser Vorstellungen und wartete mit den übrigen Geduldigen und Ungeduldigen auf den Anfang, der sich, der noch nicht fertigen Kleidungsstücke wegen, um ¾ Stunden verzögerte. Endlich fing die Ouverture an, wobey sich das Orchester unter der Anführung des braven Blasius auf eine sehr vortheilhafte Art ankündigte. Ein allgemeines Beyfallklatschen zeugte von der Zufriedenheit des Publikums. Nun kömmt Belmonte (von einem gewissen Walter vorgestellt, der mit seiner schlechten Figur ein steifes Spiel, eine schwache Stimme, und üble Methode vereiniget) ganz schwarz in alt-spanischer Tracht mit einem grossen Backen- Spitz- und Schnurrbart, auf die Bühne. Die doppelte Aehnlichkeit mit —s Hamlet und dem —schen Hofjuden machte, dass ich fast laut auflachte. Er sang seine Arie mit gutem Willen, der auch am Ende applaudirt wurde. Sein darauf folgendes Duett mit Osmin war des übertriebnen Tempo's und des starken Akkompagnements wegen nicht anzuhören, viel weniger zu verstehen. Ueberhaupt nehmen die pariser Orchester keine Rücksicht auf Sänger, sobald sie ein f. oder fz. erblicken. Das Chor: Singt dem grossen Bassa Lieder, wurde im furchtbarschnellen Tempo zweymal gemacht, wobey das erstemal nichts weiter weggelassen wurde, als — die Singstimmen, welches besonders bey den Solostellen: Weht ihm entgegen u. s. w. einen vortrefflichen Effekt machte! In der Arie: Ach ich liebte, war so glücklich, hatte Mad. Lange, wie jezt öfters, das Unglück, ziemlich stark zu distouiren. Mad. Lüders, als Blondchen, gefiel ihres artigen Spiels wegen am meisten in dieser Oper, so wie auch Herr Ellmenreich. Die übrigen fielen eigentlich durch, und gar nicht mit Unrecht. Durch die Bravourarie der Mad. Lange, die ich wirklich noch nie so habe singen hören, wurde das Publikum ganz bezaubert. Die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der sie dieselbe vortrug, ist wirklich erstaunungswürdig. Der dritte Akt fiel ganz durch, doch applaudirte man am Ende, obgleich niemand mit dieser Vorstellung zufrieden war. Die zweyte und dritte Wiederholung dieser Oper zog niemand mehr in das Haus, und man gab darauf zweymal — was? das rothe Käppchen von Dittersdorf, wobey Herr Ellmenreich als Schulz gefiel, von diesem Tage aber das Theater verliess, so wie auch Mad. Lange seit der dritten Vorstellung der Entführung aus dem Serail es nicht wieder betrat, indem der Herr Direkteur keine Lust hatte, beyde zu bezahlen, obwohl sie schon einige Monate in Paris seinetwegen hatten zubringen müssen. So waren denn die zwey besten Süjets von der Oper, und man gab nun mit dem übrigen Kram zwey Vorstellungen — wovon? von dem neuen Sonntagskind, zwey, von dem Spiegel aus Arkadien, und zwey

vom — Tyroler Wastel — vom Tyroler hier! vom Wastel und Praterwirth hier! Die Entweihung des Namens Mozart durch solches Zeug war dem Publikum ein Greuel; und trotz den Zeitungen, die immer so galant waren, mehr Gutes als Böses von diesem Theater zu sagen, kam niemand mehr, welches denn den Direkteur bewog, sich Nachts aus dem Staube zu machen, und alle seine Leute, nebst dem ganzen Orchester, unbezahlt, in der grössten Verlegenheit zurück zu lassen. Die Gesellschaft versuchte nun, sich mit der Opéra buffa zu vereinigen, und dreymal in der Decade im Hause der Société olympique zu spielen; bey welcher Gelegenheit einer der hiesigen Journalisten den ungeheuren Bock schoss, zu sagen, endlich werde die Sehnsucht des Publikums, die Meisterwerke von Mozart und Wenzel Müller zu hören, befriediget u. s. w. Es wurde also das Sonnenfest der Braminen in diesem Hause gegeben — aber nur ein einzigesmal, denn der Saal wurde vor dem lezten Akte schon ziemlich leer. Seit dieser Zeit werden nun Subscriptionen zur Transportirung dieser armen Leute unternommen, da die Regierung keine Lust bezeugt, die Deutschen eben so, wie die Russen, ohne Lösegeld, und neu gekleidet auf Kosten der Republik zurückzuschicken. Herr Ellmenreich wird noch vor seiner Abreise nach London, zum Besten der Mad. Lüders, seine Intermezzen, die ihm hier so viel Geld und Beyfall erworben haben, wiederholen, wobey er vermuthlich sehr unterstüzt werden wird.

Dieses ist nun die ganze tragische Geschichte dieses Theaters. Man würde artige Vaudevills daraus machen, wenn die ganze Sache nicht zu unbeträchtlich gewesen wäre, und man sich also die Mühe nehmen wollte. —

Der Kapellmeister Winter aus München ist hier, und wird vermuthlich eine grosse Oper auf das Theater bringen. Dieser grosse Komponist ist den Parisern durch den Ruf zu sehr bekannt, als dass sie nicht das grösste Verlangen hätten, etwas von seinen Werken aufführen zu hören. Es ist nur Schade, dass er nicht seine talentvolle zwölfjährige Tochter mitgebracht hat, die eine grosse Klavierspielerin seyn soll. — Die Konzerte in der Rue Cléry haben nun wieder ihren Anfang genommen. Die vorzüglichsten Künstler in Paris sind engagirt. In dem ersten liessen sich Garat, Rode, Wölfl und Mde Berteau hören. Die Ausführung der Sinfonien von Haydn übertrift alle, die ich in Berlin, München und Wien gehört habe. Grasset dirigirt diese Konzerte, und zwar — ohne mit dem Fusse zu stampfen, oder mit dem Bogen aufzuschlagen. — Von den neuen Opern zeichnet sich Lehmann, ou la tour de Neustadt aus, welche Dalayrac mit vielem Glücke komponirte. Auch Adrien von Mehül ist wieder auf die Bühne gebracht, und wird sehr besucht. Man erwartet nun eine grosse Oper von Steibelt: die Königin von Babylon, von der man sich sehr viel verspricht. — Die italienische Opera buffa geht nach und nach ganz ein, denn sie wird gar nicht mehr besucht. Ausser Matrimonio segretto und Molinara hat fast keine Oper da gefallen. Man erwartet nun mit Ungeduld die Sänger, welche aus Italien noch ankommen sollen, um Don Juan von Mozart zu geben. —

Stuttgart, d. 27sten Jan. 1802.

Heute früh starb hier plötzlich an einem Steck- und Schlagfluss der herzogl. Konzertmeister Zumsteeg in einem Alter von 42 Jahren, nachdem er den Abend vorher noch einem sehr zahlreichen Konzert, worin sich die berühmte Kirchgessner auf der Harmonika hören liess, in voller Gesundheit beygewohnt hatte.

Was Deutschland noch von diesem talentvollen Tonkünstler zu erwarten gehabt hatte, davon zeugen seine grossentheils im Druck erschienenen musikal. Werke, wodurch er sich

einen Ehrennamen durch ganz Deutschland erwarb. Verschiedene meisterhaft von ihm gesezte Balladen, Romanzen und Lieder von Bürger, Stollberg, Schiller, Hölty, Matthisson u. a.; seine Colma aus dem Werther; viele Kirchenstücke, und seine zwey Opern, die Geisterinsel, und das Pfauenfest — sind die vorzüglichsten unter diesen Werken. Wäre es ihm gelungen, einen seiner würdigen, und mit dem Geschmacke der Zeit hinlänglich vertrauten Operndichter zu finden; so würde er längst durch alle Theater Deutschlands durchgedrungen seyn.

Zumsteeg erhielt seine Bildung in der Akademie zu Stuttgardt unter Herzog Karl, und ward daselbst bald als ein Mann von Kraft, von deutschem Sinn und Geiste, und als der beste des ganzen Orchesters bekannt. Er pflog viel Umgang mit Schillern, und andern talentvollen Jünglingen, sezte mehrere von den frühesten Poesien des erstern in Musik, und sog im Lenz des Lebens schon grosse Gesinnung, edlen Ehrgeiz, und höhern Geschmack bey ähnlich gestimmten Seelen ein. Sein Instrument, worinn er es bis zur Virtuosität brachte, das er aber in den lezten Jahren, andrer Geschäfte wegen, nicht mehr viel kultivirte, war das Violonzell. Er spielte es mit tiefem Gefühl, seltner Präcision und durchgreifender Kraft. Sowohl wenn er Solo spielte, als wenn er akkompagnirte, war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam; und dieser Ausdruck war es auch, der ihn auf den ersten Blick vor dem geübtesten Mechaniker auszeichnete, und als eignen musik. Dichter ankündigte. Das Beste, was er auf der Akademie gesezt, ist Klopstocks Frühlingsfeyer (welche nächstens im Druck erscheinen wird) und Hölty's berühmte Elegie. Eine Oper von Bock, Armide, die er in seinen Jünglingsjahren komponirte, wurde hier mehreremale mit Beyfall aufgeführt, und kündigte schon einen Mann an, mit hinlänglicher Kraft begabt, um sich dereinst zu den ersten Meistern seines Fachs empor zu arbeiten. Die Werke Bach's, Benda's, und Jomelli's, waren die Muster, wornach er sich bildete, und in deren Geist und innersten Sinn er eindrang. Dabey studirte er die besten theoretischen Schriften über die Tonkunst, las mit Geschmack unsre, besten klassischen Dichter, und ward der gefühlvolle Ausleger mancher ihrer reizendsten Stücke.

Als Mozart auftrat, und eine ganz neue Bahn in der Tonkunst brach; folgte Z. dem Riesen mit Begeisterung auf dieser Bahn, sog dessen Musik in Saft und Mark ein, gab einen ziemlichen Theil seiner vormaligen Eigenheiten auf (worin mehr Kunst und ernstes Studium, als gewinnende Popularität und behältliche Melodie herrschend waren) und sezte nun mehr in der grossen, allbeliebten Mozartschen Manier, wobey er mit seiner gewohnten Gründlichkeit, so viel Anmuth, Melodie und schmelzenden Reitz zu verbinden wusste, dass man bald verschiedene seiner Stücke aller Orten wiederhallen hörte. — Jomelli und Mozart blieben in dieser zweyten Periode seine Hauptmuster und Vorbilder, — die Brennpunkte, aus deren Feuerströmen er seinen Genius tränkte: aber nicht die Formen, sondern den Geist und das ästhetische Wesen dieser grossen Genies fasste er auf, und gab sie in eignen Bildungen wieder.

Zumsteeg besass Feuer, tiefes Gefühl, und treffenden Humor: alle seine besten Stücke tragen diese Farbe. In manchen seiner Chöre und Finalen, herrscht eine Glut der Begeisterung, die den Hörer wie im Sturme mit sich fortraft. Damit verband er eine Herzlichkeit und ein Ausdauern der Empfindung, die ihm mancher Fühler, und manche Fühlerinn des Schönen mit Thränen lohnten. Wenige Tonsetzer sind in den Geist und Sinn ihrer Dichter so tief eingedrungen, und haben ihn reiner wiedergegeben: man hört den Dichter, ohne seiner Worte zu bedürfen, und die Gefühle und Bilder durchschimmern gleichsam die

Töne, wie Blüthen des Lenzufers den Spiegelquell.

Man hat gesagt, seine Geisterinsel beuge zu sehr in den Kirchenstyl hinüber, und sey noch zu wenig ächter und eigentlicher Operngeschmack. Wahr ist's, er schien im Ganzen mehr für die Kirche und das Benda'sche Melodram, als für die Oper berufen zu seyn, und nächst den erwähnten Werken beweist dies sehr auffallend ein fast zur Hälfte von ihm ausgearbeiteter Kirchenjahrgang: inzwischen werden seine neuesten Opern zeigen, wie sehr er wahre Kritik nuzte, und wie muthig er auch in diesem Felde mit den ersten Komponisten des Zeitalters rang. Hätte ihm Schiller (wie er es lange schon sehnlich wünschte) eine Oper geliefert; so dürfte leicht, wie neuerlich das Drama, dieser Zwitter der Kunst, dadurch auf eine höhere Stufe erhoben worden seyn.

Diese Höhe und Reife in seiner Kunst hatte Z. erreicht, ohne jemals aus seinem Vaterlande hinausgekommen zu seyn — und die Aufmunterung, so er hier fand, war wahrlich mehr geeignet, seinen Aufflug zu lähmen, als ihn zum kühnen Fortschritt zu entflammen. Was aber die stiefmütterliche Heimath versäumte, das ersezte ihm das dankbare unpartheyische Ausland!

Eine von Haug aus dem Französischen verdeutschte Oper in Einem Akt, Elbondocani, welche Z. schon vorigen Herbst mit vielem Glück und origineller Laune sezte, liegt völlig fertig da, und soll nächstens hier aufgeführt werden: denn an seinem Grabe wird doch wohl endlich die Kabale verstummen! Das lezte, woran er noch mit voller Liebe am Tage seines Todes arbeitete, war „Johanna's rührender Abschied von ihrer Heimath" aus Schiller's Mädchen von Orleans, — mit solcher Empfindung gesezt, dass man es nicht ohne Thränen anhören kann.

Er war von festem und starkem Körperbau, und bey aller Anstrengung stets von gesundem und blühendem Aussehn. So sahen ihn Hunderte noch am Abend vor seinem Tode an der Spitze des Orchesters. Ja, als Morgens der Arzt wegen eines Anfalls von Brustkrampf zu ihm gerufen wurde, hatte er sich bereits wieder so ganz erholt, dass er das Frühstück nahm, und sich mit gewohnter Heiterkeit über das Konzert unterhielt. Auch fand sein Arzt nicht das geringste bedenkliche Symptom an ihm: kaum aber hatte er ihn verlassen, als ein neuer Anfall kam, der ihn in konvulsivischer Bewegung vom Bette hinabwarf, und todt zurück liess. — Sein Tod war so fürchterlich unerwartet, dass selbst der Arzt Mühe hatte, daran zu glauben: aber alle Mittel der angestrengtesten Kunst blieben fruchtlos.

Jezt wird Mlle Kirchgessner noch ein Konzert zum Besten seiner Familie geben, und das feyerlich-rührende Requiem, was er kürzlich auf den Tod des Grafen Zeppelin komponirte, wird seinen Sarg umweinen.

Stettin, d. 17ten Jan. 1802.

— Seit einiger Zeit haben wir auch hier eine grosse Frequenz von reisenden Virtuosen, die jedoch nur dann Glück machen, wenn sie mit viel Adressen an angesehene Häuser versehen sind, oder wenn sie, wie Mad. Eunike und ihr Mann aus Berlin, zugleich als Schauspielerinnen und Schauspieler auftreten. Leztre wurden im December v. J. mit grossem Enthusiasmus hier aufgenommen. Ihr Aufenthalt von ein paar Wochen hat ihnen an 1200 Thlr. reinen Gewinn (was hier viel sagen will) eingetragen. Weniger wurden die Gebrüder Pixis (welche im Sommer 2 Konzerte gaben) und der Violoncellist Kalmus nach Verdienst belohnt. — Dafür nahm die Tonkunst eine Art von Rache an dem hiesigen Publikum (das doch im Ganzen genommen Virtuosen gern unterstüzt) vermittelst einer Sängerinn, Namens Theresina Cenni, die sich hier durch Zeitungen und Mauerschriften — mit grossem Pomp ankündigte. Niemand kannte sie, und aus allen Umständen erhellte, dass ihr angebliches

Engagement in Paris eine Lüge sey. Doch der magische Name Bonaparte, die Erinnerung an die Grassini, welche dieser aus Italien mitgebracht hatte, und die Sage: Bonaparte's jüngerer Bruder habe die Cenni in Danzig gehört und ihr zu jenem Engagement Hoffnung gemacht, alles dieses reizte die Neugierde, und verschafte der Signora ein ziemliches Auditorium. Aber wie erstaunte man schon bey der ersten Arie über die Frechheit, sich so zu produziren! Eine alte, verlegene, ungleiche Stimme, ohne Biegsamkeit, ohne Vortrag und Fertigkeit, kurz so, dass sie von der schlechtesten unsrer, nur im Chor singenden Dilettantinnen übertroffen wäre, zu hören: wahrlich, das musste die Galle des sonst sehr nachsichtigen und stillen Publikums im hohen Grade rege machen. Doch ungeachtet alles Getöses und Gelächters liess sich die Donna nicht abhalten, ihre 5 — 6 Kavatinen und Rondos in aller Geschwindigkeit abzu — gurgeln; ihr Lohn dafür war ein förmliches, im Konzertsaale sonst unerhörtes Auszischen und Pfeifen. Was halfs? sie hatte sammt ihrem theuren Begleiter Dall'Occa das Geld in der Tasche und lachte entweder unsrer Leichtgläubigkeit, oder — was nicht zu verwundern wäre — glaubte gar, dass wir ihren Werth nicht zu schätzen wüssten. — Damit nun diese Person, oder auch andre, durch ähnliche Charlatanerien nicht noch sonst ein deutsches Publikum hintergehen möchten, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen diese Nachricht zur öffentlichen Bekanntmachung einzusenden. Denn mich dünkt, man kann besonders in unsern Zeiten, gegen solche Entweihungen der Tonkunst nicht strenge genug seyn. — Eine Merkwürdigkeit von entgegengesezter Art liefern die beyden Gebrüder Bärmann aus Potsdam, welche sich hier (zum Besuch bey ihrem Vater) aufhalten. Der ältere, ein junger Mensch von etwa 19 Jahren, gehört zu den vorzüglichen Fagottisten. Er ist der Liebling seines Lehrers Ritter, und giebt nach dessen Versicherung, die gegründetste Hoffnung, diesen, in seiner Art einzigen Virtuosen, vollkommen zu ersetzen. An Kraft und Schönheit des Tons übertrift er noch den, mit Hrn. Braun reisenden Fagottisten Brandt. Der jüngere, ein Schüler des Klarinettisten Bähr, ist zwar verhältnismässig noch nicht so weit, wie sein Bruder, zeigt aber auch, was Ton und Sicherheit betrift, die besten Anlagen. Beyde verbinden mit grosser Kunstliebe ein sehr bescheidenes, einnehmendes Wesen. — Hier und in der umliegenden Gegend werden seit einigen Jahren die Fortepianos des Instrumentenmachers Joseph Hunn in Berlin (eines Lehrlings des berühmten Stein in Augsburg) sehr geschäzt und gesucht. Er sezt hier im Durchschnitt jährlich für mehrere 1000 Thlr. von seinen Instrumenten ab. Mehrere darunter, sowohl im Flügel- als Klavierformat, sind wirklich überaus schön, sowohl was den Ton, als den soliden und neuen Mechanismus betrift, dem der geschickte Künstler noch immer mehr Verbesserung zu geben, unablässig bemüht ist. — Noch eine kleine lustige Anekdote. — Vor 14 Tagen ward hier im Liebhaberkonzert Don Giovanni gegeben, nach des Herrn Rochliz Bearbeitung. Die Exekution war brillant und präzis. Dabey ereignete sich ein komischer Vorfall. Im Finale des ersten Akts musste ein Orchesterdiener durch den langen Saal gehen, um etwas zu besorgen. Als er an der Thüre war, hörte er sehr laut Pst! Pst! rufen. (Es war die Stelle, wo Leporello die Masken nöthigt, hereinzukommen.) Eiligst kehrte er zurück, in der Meynung, es gälte ihm, und fragte den Direktor mitten im Vortrage: was er solle? — Man denke sich das Gelächter, das daraus entstand, und uns alle beynahe aus der Contenance gebracht hätte. —

Recension.

Lieder der Unschuld und Liebe.

So ist der ganze Titel dieses Werkes. Der Verfasser, Hr. Friedrich Burchard Be-

neken, Pastor in Ronnenberg, bey Hannover, wie er sich unter dem Vorbericht unterzeichnet, hat nicht für gut gefunden seinen Namen auf den Titel zu setzen, noch wo das Werk zu haben seyn möchte. Doch das sind Nebensachen; wenn der Inhalt nur gut ist, so wird sich das Uebrige schon geben.

In diesem Vorbericht giebt der Verf. Rechenschaft über sein Werk, das auf einem Wege, auf dem sonst kein Gras mehr wächst, auf dem Wege des Abonnements ausserordentlich viel Unterstützung gefunden hat. Er sagt, dass diese Kompositionen, diese Melodien, „Blüthen seines Herzens, hervorgetrieben in den stillen schönen Stunden des sanft erwärmten Gefühls, und sorgsam gepflegt durch die Hand der Kunst" als einfache Kinder der Natur gar keine Prätensionen machen sollen. Da dies nun ist (wie wir freylich mehr der Versicherung des Verfassers glauben müssen, als es sich den Liedern, und am allerwenigsten dem Brautgesange ansehen lässt, weil sie nicht von der Miene der Preziosität ganz frey sind), so darf die Kritik ihr Urtheil nicht zu hoch spannen und den reinen Maasstab des Liedes zu scharf an diese Versuche anlegen. Sie zeugen unverkennbar von Gefühl, und von einiger musikalischen Bildung des Komponisten; auch haben sie einen angenehmen Gesang, der nur leider überall zu gleichförmig ist. Die Begleitung ist, wie man sie jezt häufig liebt; aber eben weil der Verf. sagt, die Lieder seyn am Klaviere und nicht am Fortepiano entstanden, hätte er weniger Klimperey hineinlegen sollen. Sprache und Ausdruck eines guten Klaviers sind ganz etwas anders, und statt also, wie der Verf., zu bezweifeln, ob diese Gesänge am Fortepiano Würkung thun werden, müssen wir sie vielmehr ganz hieher verlegen; denn zu so etwas wird von Dilettanten — für welche diese Versuche alle nur seyn können — gewöhnlich dies Instrument am liebsten gebraucht. —

Ganz durchaus rein in der Harmonie sind die Gesänge nicht; schon im ersten kommen Verstösse gegen die Reinheit derselben vor: Takt 5 und 6, S. 16 ist eine falsche Quintenfortschreitung u. s. w. Aber diese Verstöse sind sehr selten. Auch weis man nicht, warum in dem Liede: An die Tugend mit der Melodie abwärts oktavirt wird. Eben so wäre gegen die Behandlung der Accente der Sylben mancherley zu sagen. Indessen sind im Ganzen mehr Beweise von Sorgfalt, als vom Gegentheil; und also verdient der Verf., statt durch Tadel abgeschreckt zu werden, vielmehr Aufmunterung, zumal da ziemlich sicher anzunehmen steht, dass er, was er auch als Naturalist hervorbringe, nichts Trockenes liefern werde. Nur ist freylich zu wünschen, dass er sich immer mehr mit dem reinen Geschmack bekannt mache und ernstlicher die Theorie des Liedes studire.

Die hinten angefügten Menuetten sind sehr unbedeutend, und hätten wohl wegbleiben können.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Beschluss des zehnten Briefs aus Hamburg.)

16) Am 19ten Sept., im fr. Theater, Herr Krug, ehemals erster Bassist bey der hiesigen deutschen Oper. Hr. Krug hat eine sehr starke, sonore Stimme; mit etwas mehr Kenntnissen und Geschmack versehen, würde er einer der ersten Bassisten in der Welt seyn.

17) Am 21sten November, im Logenhause, Hr. Dornaus, Churfürstl. Trierscher Kammer-Musikus, und bereits durch Ihre Zeitung als einer der vorzüglichsten Waldhornisten unsrer Zeit bekannt. Auch ich muss gestehen, dass mir dieser Mann durch seine Sicherheit, Reinheit und Festigkeit, womit er bläst, sehr viel Vergnügen gewährt hat. Seine erlangte Fertigkeit durch sogenannte halbe Töne und in Oktaven

ist ausserordentlich; nur seinen Kompositionen wünschte ich mehr Mannichfaltigkeit, Reichhaltigkeit der Gedanken und besonders eine geschmackvollere Anordnung und Verbindung der einzelnen Satze u. dergl. Ein von ihm erfundenes und durch seine geschickte Ausführung wirklich täuschendes Echo hat hier sehr gefallen. Auch hat sich Hr. Dornaus durch sein anderweitiges artiges Benehmen bey allen, die ihn kennen lernten, beliebt gemacht.

18) Am 28sten November, daselbst, Dem. Grund. Ausser mehrern interessanten Sachen, die in diesem Konzerte gegeben wurden, wohin ich unter andern eine Sonate à quatre mains von Dussek rechne, welche Dem. Grund mit ihm spielte, liess sich auch Herr Jarnovick mit einem selbst komponirten Violinkonzerte aus dem G dur hören, wodurch er das sehr zahlreiche Publikum höchst entzückte. Mir selbst hat er an diesem Abende durch fast beyspiellose Reinheit, Leichtigkeit und Präzision mehr gefallen, als je zuvor, ob ich ihn gleich sehr oft gehört habe.

19) Am 2ten December gab Hr. Kollmann, Organist an der hiesigen St. Catharinen-Kirche, um eine neuerdings in seiner schönen Orgel angebrachte, in ihrer Art wirklich vollkommene Schwellung (ein crescendo und diminuendo) der ganzen sogenannten Brust hören zu lassen, ein Orgelkonzert. Der Abt Vogler, der sich auch auf dieser Orgel, wenigstens einmal und wenn ich nicht sehr irre, mehreremale hören liess, hat viele Organisten, die sich bemühen, seine Charlatanerien z. B. Donnerwetter, Hirtenwonne u. dgl. nachzuahmen, zu Narren gemacht. Schade nur, dass er diesen Herren nicht auch zu gleicher Zeit seine tiefen Kenntnisse in der Tonkunst und seine ausserordentliche Gewandtheit, Kraft und Fertigkeit im Orgelspielen eingeben kann. Auch an diesem Tage hat gewiss mancher Kenner und ernste Zuhörer Gelegenheit gehabt, ähnliche Bemerkungen zu machen. Die Kirche war zum Erdrücken mit mehrern tausend Menschen angefüllt. Bey dieser Gelegenheit kann ich doch nicht umhin, Ihnen zu schreiben, dass sich hier, oder vielmehr in Altona, der bekannte Organist Kittel aus Erfurt ohngefähr ein ganzes Jahr hindurch aufgehalten hat. Man war, als er herkam, sehr begierig, ihn und seine Künstlertalente kennen zu lernen. Die Erwartungen von einem Schüler des einzigen Sebastians waren, ihm selbst zum Nachtheil, sehr hoch gespannt. Er liess sich einigemal in Altona und auch hier in der St. Catharinenkirche auf der Orgel hören, missfiel aber, einige wenige seiner ehemaligen Schüler etwa ausgenommen, fast allen — und gefiel auch mir nicht. Er ist ein alter, eigner und eitler Mann, ohne Geschmack und Gewandheit. Sein neuestes Produkt, ein Choralwerk, ist bereits in Ihrer Zeitung gehörig gewürdiget worden, ob ich Sie gleich bitten muss, dem in dieser Gegend ziemlich ausgebreiteten Gerüchte, als sey ich der Recensent desselben, zu widersprechen *).

20) Am 5ten December, im deutschen Theater, Herr Massonneau, den Sie bereits hinlänglich kennen. Ausser ihm und seinem 14 jährigen Sohne, der sich als Liebhaber, wie es in der öffentlichen Anzeige hiess, mit einem Klavierkonzerte hören liess, und als solcher auf die Nachsicht des Publikums Anspruch zu machen schien, die man ihm auch vollkommen schenkte, unterhielten uns die Herren Apel und Kirchner, und die Damen Koch (gegenwärtig Prima donna unserer deutschen Oper) und Stolmers durch ihren Gesang. Diese leztere ist eine ganz gute Schauspielerinn,

*) Wir bezeugen es, dass der Verf. dieses Aufsatzes durchaus keinen Antheil an jener Recension hat; auch wird der Recensent sich kein Bedenken machen, dem seinen Namen zu nennen, der darnach zu fragen einiges Recht hat. d. Redakt.

aber nicht Sängerinn, auch, so viel ich weiss, als solche ganz anspruchlos. Sie hat indessen eine ganz leidliche Stimme, der es vielleicht nur an Ausbildung fehlt. Die Herren Apel und Kirchner kennen Sie, und von der Madame Koch werde ich weiter unten Gelegenheit haben, mehr zu sagen.

21) Am 12ten December, daselbst, Herr Wollrabe, erster Oboist im deutschen Orchester, den Sie auch aus meinen frühern Briefen kennen. Zu Anfang wurde die Athalie von Schulz als erste Abtheilung gegeben; in der zweyten Abtheilung blies Herr Wollrabe ein Oboe-Konzert, eine Madame Costenoble — ehedem als Sängerinn und Schauspielerinn beym Altonaer Theater engagirt — sang die schöne Arie: Deh per questo istante solo etc. aus Mozarts Clemenza di Tito ziemlich stark, obgleich weniger angenehm; Herr Suck, ein talentvoller junger Mann, blies ein Flötenkonzert von Devienne recht brav, und der in Deutschland schon seit mehrern Jahren wegen seiner artigen Intermezzo's, deren er auch hier in diesen Tagen einige mit verdientem Beyfalle gespielt hat, bekannte Italiener Bianchi aus Berlin, sang eine Arie.

22) An eben diesem Tage, im Logenhause, der Ihnen ebenfalls schon bekannte Flötenist, Hr. Petersen. Ich hörte nur das vor kurzem herausgekommene, von dem Hrn. A. E. Müller in Leipzig für die Flöte arrangirte schöne Konzert von Mozart, nach dessen Endigung ich den Logensaal sogleich verliess, in der festen Ueberzeugung, dass der gute Eindruck, den das eben erwähnte Konzert auf mich gemacht hatte, wohl verwischt, aber schwerlich verstärkt werden dürfte.

Am 19ten December, im deutschen Theater, die vorhin erwähnte Madame Koch, welche seit ohngefähr einem Viertel-jahre bey unserer deutschen Oper als erste Sängerin engagirt ist, auch hier schon mehreremale gespielt und gesungen hat, wie z. B. die Palmira, und in Schillers Jungfrau von Orleans die Agnes Sorell. Sie will hier, ob sie gleich jung ist, und viele musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten besizt, die man bey den Theaterdamen nur selten findet, durchaus nicht, weder als Sängerinn noch als Schauspielerinn, gefallen. In ihrem mit Zuhörern äusserst sparsam begabten Konzerte, spielte sie eins der schwersten Mozartschen Klavierkonzerte äusserst fertig und mit vielem Geschmack, welches auch vom Publikum erkannt, und mit gehörigem Beyfalle belohnt wurde.

Bey Anhörung des Mozartschen Requiem, den 26sten Januar in Leipzig auf der Thomasschule.

In schwarzer Trauer tiefe Nacht gehüllet
stehn bang die Freunde an dem Grab' und weinen,
kein Hoffnungsstrahl will ihrem Schmerz erscheinen;
kein Trost ist, der der Liebe Klagen stillet.

Des Weltgerichtes Schreckenstag erfüllet
mit bangem Schauer selbst den Geist des Reinen.
Es zittern um des Todten Ruh die Seinen,
Dass bebend ihr Gesang zum Himmel quillet.

Und dreymal zu dem Heiland dringt ihr Sehnen:
Lamm Gottes, gieb dem Todten ew'gen Frieden!
Da schwebt der Geist herab auf heil'gen Tönen.

Des Himmels Ruh erquickt die Schmerzensmüden;
zur leisen Klage wird ihr lautes Stöhnen,
und ihres Todten Asche ruht in Frieden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. No. 21. 1802.

Nachrichten.

Paris, d. 16ten Nivose. Die lezte Prüfung der Zöglinge des musikal. Konservatoriums, und die Preisvertheilung unter die ausgezeichnetsten, war diesmal besonders feyerlich. Die der Preise würdig befundenen Zöglinge liessen sich (nach einer Einleitungssinfonie von Haydn, ohne die man hier fast kein Konzert mehr ordnen mag) mit Gesang und Instrument-Solo's hören, und es hatte wirklich etwas Erhebendes, die Menge Zuhörer, und an deren Spitze Bonaparte, den Minister der innern Angelegenheiten, und andere der grössten Manner der *Nation*, mit viel Aufmerksamkeit, Beyfall und Aufmunterung, die Proben der jungen Virtuosen aufnehmen zu sehen. Die an die Zöglinge gerichtete Rede des Ministers war sehr schön. Gleich Aufangs, das Zusammenstellen, was dies Fest selbst unter Unruhen und Kriegen gewesen sey, aber nun im Frieden erst seyn und werden müsse — begeisterte alle Theilnehmende. Dann sprach er über den Einfluss der Musik auf allgemeine Bildung zur Humanität, hob einige hervorstechende historische Momente heraus, rühmte die Fortschritte der Musik in den neuesten Zeiten, und ermunterte, ihr nun auch eben darum desto mehr Einfluss in die allgemeine Bildung zu schaffen. Es waren das nicht Tiraden in's Blaue hin gesagt, sondern der Redner verstand die Kunst, durch Einzelnheiten sehr interessant zu werden. Man konnte die lebhafte Würkung bemerken, welche Stellen, wie die, wo er von der bewundernswürdigen Gewalt des guten Quartetts sprach, oder wo er selbst daruber zu erstaunen schien, dass das ursprünglich für rauhe Jäger bestimmte Waldhorn jezt die sanftesten Gefühle eben sowohl, als die erhabensten erwecken könne — auf die jungen und alten Künstler machten. Ein ungeheurer Weg, meynte er dann, ist zurückgelegt: aber vor euch, junge Zöglinge, blickt — „car les arts ne reconnaissent pas de bornes; ils marchent de création en création, et leur horison s'aggrandit et s'éloigne à mesure qu'on avance etc. Von den Preisaustheilungen will ich nur anmerken, dass der junge Deutsche, Kalkbrenner, aus Kassel gebürtig, den ersten Preis doppelt erhielt — einmal, als Komponist, (wo Catel sein Lehrer ist) und dann als Klavierspieler, (wo ihn Adam gebildet hat); dass des berühmten Kreutzer junger Sohn den ersten Preis unter den Geigern bekam, und dass (ausserst verständig) auch vorzüglicher Eifer noch nicht bis zur Virtuosität ausgebildeter junger Leute öffentlich gerühmt und belohnt wurde. — Uebrigens wird es Ihren Lesern schon bekannt seyn, mit welcher gänzlichen Uebereinstimmung J. Haydn zum auswärtigen Mitglied am Nationalinstitut erwählt wurde, wie auch, dass Bonaparte sich den berühmten Paisiello vom neapolitanischen Hofe erbeten hat, die Musik zur Feyer des allgemeinen Definitivfriedens zu komponiren. Ist damit geistliche Musik gemeynt — wie man nach der bekannten jetzigen Stimmung wohl vermuthen kann: so dürfte die Wahl wohl eben nicht die glücklichste seyn; denn so weltbekannte Verdienste Paisiello um die komische Oper hat, so haben ihm seine geistlichen Kompositionen nie gelingen wollen. Es ist immer, als sey es nur Spass damit — was sogar bey den meisten Sätzen seiner in Italien hochberühmten Passion

(des Metastasio) ist. Indess weis man ja, dass dergleichen Anträge nicht selten aus Nebenrücksichten gemacht werden, (vielleicht ist schon Bonaparte's bekannte grosse Liebe zu Italien überhaupt Ursache genug) und dass man auch an solchen Festen gewöhnlich nicht einmal Zeit und Stimmung hat, etwas Grosses und Tiefes dieser Art zu geniessen.

London, d. 16ten Januar. Dass ich so selten schreibe, davon ist die Ursache die einfachste von der Welt: weil bey uns nichts im Reich der Tonkunst vorfällt, das in Deutschland viel Aufmerksamkeit verdiente und Einfluss auf Kunst überhaupt, oder auch nur auf die allgemeine Geschichte derselben haben könnte. Wer und was sich durch nichts ankündigt, als durch Kunst, für den und das hat der Engländer, sehr wenige Ausnahmen zugestanden, nichts, als allenfalls Duldung und Geld. Aber jezt giebt es doch Etwas bey uns, für das er mehr hat, das sich aber auch durch Kunst allein nicht angekündigt hat — es giebt nämlich Miss Billington auf unsern Theatern, in unsern Journalen, und im Munde aller Elegants. Da muss ich denn wohl schreiben, komme aber, wie ich eben sehe, zu spät, indem das Journal, London und Paris, schon Herrlichkeiten über Herrlichkeiten von unsrer Miss verkündigt hat. Ich will nicht wiederholen, was dort stehet; der Verfasser ist gut unterrichtet, scheint es aber nur nicht so ganz in der Musik zu seyn. Darum hier einige Berichtigungen. Miss B. singt für 3000 Pfund St. und unter der Bedingung, dass ihr Bruder vorspielt und dafür 1000 Pfund bekömmt (Facit zusammen 24000 Thaler), abwechselnd in Drurylane und Coventgarden. Die Geschwister sind Deutsche von Geburt, aber hier erzogen, und zulezt in Italien gebildet. Der Bruder ist wirklich ein wackerer Geiger — noch besser als Vorspieler, als für das Solo, das er jedoch auch rund, nett, nachdrücklich und lebendig vorträgt. Jener Aufsatz sagt, die Schwester sey auf dem Vorspielen des Bruders bestanden, damit Neid und Kabale ihr keine Streiche spielten — und es mag damit wohl zum Theil seine Richtigkeit haben: aber wenn man die Miss öftrer hört und genau aufmerkt, entgehet Einem auch nicht, dass sie zuweilen etwas unsicher ist, und da kann freylich ein guter und seine Sängerin kennender Vorspieler am besten helfen. Ihre Stimme möchte wohl die schönste seyn, die man seit den besten Zeiten der Mara hier gehört hat — Anmuth, Reinheit, Biegsamkeit, Umfang, und (was hier die Hauptsache ist) Stärke, vereinigt sie im seltenen Grade. Ihre Bravourpartien besonders singt und spielt sie — wie es scheint, recht aus ihrer Seele heraus; sie verändert und verziert die ewigen Wiederholungen der alten Stücke, die sie, wie man denken kann, um sich beliebt zu erhalten, vorzüglich gut und oft singen muss, mit Geschmack, und es sind mir dabey sogar nicht viel Schnitzer gegen den musikalischen Priscianus aufgestossen. Somit hätte die Londoner schöne Welt allerdings Grund genug, wie ich oben sagte, etwas mehr für sie zu haben, als Duldung und Geld — Enthusiasmus nämlich. Wie gross dieser aber auch sey, davon nur einige kleine Züge. Dass man den Vorstellungen, wo sie zum erstenmale auftrat, mit Lebensgefahr beywohnte, ist in der Ordnung; aber das zum Glück nicht, dass man dem Bruder, als dieser an seinen Platz trat und seine Geige einstimmte, das Einstimmen mit Jubel applaudirte, und dass man darauf bestand, er müsse mit dem Orchester das Eingangslargo der Overtura (das, wie etwa in Haydns Sinfonien, ganz unmittelbar in das Allegro übergehet) wiederholen — was denn auch geschahe. Der Sängerinn ertönte so lauter und häufiger Beyfall, dass man oft das gar nicht zu hören im Stande war, was man beklatschte. Sie legte in die alte, vor etwa vierzig Jahren geschriebene (und im Grunde schon damals, dem Zuschnitt und der Ausführung nach, alte) Oper eine ganz neue italienische Bravourarie mit obligater Violin ein, die sie trefflich sang und ihr Bruder brav akkompagnirte: aber desto seltsamer stach der feurige Flug und galante

Geschmack gegen den langsamen, bedächtigen Schritt und die etwas schwerfällige Manier des Ganzen ab. Jener Journalaufsatz findet das alles unvergleichlich, und der laut entscheidende Theil des Publikums fand es auch so. Die Oper ist nämlich von Arnes gesezt, der zu seiner Zeit ein schwacher Nachahmer Händels war. Und wenn man nun aufrichtig genug ist, zu gestehen, dass Händel selbst, in nicht wenigen seiner Arien (wenigstens theilweise) recht bequem die einzelne Singstimme mit der blossen Bassbegleitung, oder allenfalls mit einer Violin fortschreiten lässt, und dazu nimmt, dass man zu seiner Zeit durch volles, oft figurirtes, wenigstens arpeggirendes Akkompagnement auf dem Flügel der Sache Interesse gab, was die jetzige Art zu begleiten bekanntlich gar nicht mehr ist: so muss man sich daran erinnern, dass den Engländern nichts darüber gehet, als sich, seit langen Jahren allgemein bekannte Stücke immer und immer wieder vorsingen zu lassen — um einzusehen, wie das Publikum, und mit ihm jener Korrespondent, das Alles *ganz vortrefflich* finden konnte. Uebrigens habe ich die Mara in ihrer besten Zeit nicht gehört, und kann also nicht entscheiden, ob diese alle Vorzüge der Miss B., z. B. ihre Fertigkeit und Galanterie besessen habe: aber das kann ich behaupten, dass Mara selbst in spätern Jahren noch mehr Würde, Festigkeit, Kraft und Haltung zeigte.

Wien, den 1 Febr. Noch immer ist der Zulauf zu der von Schikaneder neuhergestellten Zauberflöte auf seinem prächtigen Theater sehr gross, obschon es nicht eben mehr nothwendig ist, wie die ersten Wochen, drey Stunden vor Anfang des Stücks seinen Platz zu besetzen. Wahr ist es aber auch, es ist eine Herzensfreude, diese Zauberflöte zu hören, und eine Herrlichkeit, sie zu sehen. Nirgends in Deutschland, als hier, dürfte ein Unternehmer ein solches Kapital an Dekorationen, Kleidung u. dgl. wagen; und man darf wohl hinzusetzen, Niemand als Schik. konnte so etwas wagen, im Vertrauen auf das Publikum, auf die Begeisterung seiner Leute, (mit denen er freye Hand hat, und die er zu handhaben weis) und auf eigene Theaterkenntnis und lange Uebung. Seine Aufführung der Zaub. ist nicht nur Rache für die Aufführung im Stadttheater, sondern ein vollständiger Triumph über sie. —

Kopenhagen. Der berühmte Dichter Thaarup hat eine neue Nationaloper geschrieben, die Zurückkehr, die zum Geburtstag des Königs gegeben wird, und von der man sich schon viel Würkung versprechen könnte, wenn der Dichter sie nicht so trefflich ausgeführt, und nicht unser Kunzen sie in Musik gesezt hätte: denn die Rede ist darin von der Zurückkehr unsrer Tapfern aus der Schlacht vom zweyten April vorigen Jahres! —

Kassel. Unser Theater hat etwas gewagt, das noch keine deutsche Bühne unternommen: Mozarts Idomeneus auf das Theater zu bringen, und wenn man nur billig seyn will, muss man sagen, mit viel Glück. Freylich bleibt diese erhabene und tiefe Musik zunächst immer nur für den bessern Ausschuss der Zuhörer: aber desto verdienstlicher für die Direktionen, wenn sie wenigstens zuweilen so etwas geben, um den Gebildetern werth zu bleiben, und die nicht Gebildeten, aber Bildungsfähigen, allmählig zum Bessern zu leiten — was gewiss überall gelingen wird, wenn man sich in Achtung zu erhalten weiss und Ausdauer hat. Freylich ist es nicht möglich für ein Personale, wie das hiesige, alle Partien einer solchen grossen Oper gehörig zu besetzen: aber wenn nur einige vorzüglich, und die andern nicht schlecht und mit Personen besezt sind, die wenigstens gern leisten wollen, was in ihren Kräften stehet, so hat man doch Etwas, und bekömmt in der Folge mehr, weil die leztern (ganz von der Natur Verwahrlosete abgerechnet) auf diese Weise nach und nach besser werden. Madam Hassloch, die von Hamburg, wo sie so sehr viel Beyfall gefunden, zu uns gekommen, ist als Elektra äusserst anziehend, obschon man

mit ihrem Gesang, gerade in dieser Rolle, nicht ganz zufrieden seyn konnte — besonders treibt sie in leidenschaftlichen Stellen die Stimme bis über die Linien der Schönheit hinaus. Aber ihr Spiel, ihre durch die geschmackvolleste Kleidung noch mehr gehobene theatralische Figur, ihre Stellungen und Situationen (von denen sie, als Elektra, einige mit vielem Glück nach der Hamilton gebildet zu haben schien) sind rühmenswerth. Auch Hr. Hassloch (als Idamantus) und Mad. Wachsmuth (als Ilia) verdienten den Dank des Publikums. — Schauspieler und Musiker von sehr hohen Jahren sind eine so grosse Seltenheit, dass ich schon dieserwegen eine Scene erwähnen würde, die für jeden theilnehmenden Menschen so rührend war. Unser verdienstvoller Musikd. Becker, der dem Publikum zwar nicht bekannt ist durch glänzende Kompositionen u. dgl. aber um dasselbe sehr verdient, durch die Menge wackerer Schüler und Schülerinnen, die er durch seinen gründlichen Unterricht gebildet hat, von denen viele auswärtig Glück gemacht haben und unter welchen ich nur unsre sehr geschickten Musiker, die Hrn. Herstell und Grossheim nennen will — dieser Veteran unsrer Musik feyerte den 12ten Januar seine goldene Hochzeit. Alles, was an Musik hier Theil nimmt, trug nach Möglichkeit bey, ihm das Fest erfreulich zu machen. Sein Schüler, Herr Herstell, hatte eine Kantate komponirt, der Herr Hofprediger Ernst hielt eine treffliche Rede, (sie wird zum Besten der Armen gedruckt) die verehrte Frau Reichsgräfin v. Schlotheim gab auch hier besondere Beweise ihres edlen Herzens u. s. w., kurz, es war ein feyerliches und innig frohes Fest, von dessen Schluss (einem muntern Ball) Jedermann mit dem Wunsche für den würdigen Alten nach Hause ging, dass er noch lange, wie jezt, in seiner muntern Thätigkeit bleiben und zur weitern Verbreitung der Kenntniss und Liebe zur Tonkunst beytragen möchte. — Es giebt hier noch einen musikal. Liebhaberzirkel, der es wohl verdient, erwähnt zu werden. Er bestehet fast ganz aus sehr gebildeten Personen, die sich an bestimmten Tagen versammlen, sich mit Aufführung (und gewiss recht guter) vorzüglicher Kompositionen unterhalten, und dann den Abend fröhlich beysammenbleiben. Stifter und thätige Mitglieder sind die Hrn. Stallm. Hämersdorf, Hauptm. v. Cochenhausen, Hauptm. Hünersdorf, Regier. Archivar. Wachs und Raffin. Unter den vorzuglichen Liebhabern, die sich da hören lassen, nenne ich nur den vortrefflichen Violinisten, Hr. Assess. v. Schmerfeld, der in Talent, Geschicklichkeit und Geschmack gar manchen Musiker von Profession, der Glück macht und Ruf hat, hinter sich zurücklasst. In der Ausführung der Orchestermusik wird die Gesellschaft von den besten hiesigen Musikern unterstüzt. —

Petersburg, d. 14ten Jan. Hr. Kaliwoda, Musikd. an unserm deutschen Theater, führte mit den Sängern dieser Gesellschaft schon vergangenen Winter Haydns Schöpfung im deutschen Theater auf. Da sie denn doch nicht gehörig einstudirt war, und sich ihr noch manche Schwierigkeiten entgegensezten, an welchen dieser Unternehmer keine Schuld hatte, so konnte das Stück auch nicht die Würkung auf das Publikum hervorbringen, die man erwartet hatte. Ein Hauptumstand dabey war der, dass der deutsche Text von deutschen Sängern gesungen wurde, und in Russland ist man einmal der Meynung, dass sich die deutsche Sprache nicht zu einer Singsprache qualificire, und dass der beste Sänger und die vortrefflichste Sängerinn, gleichviel welcher Nation sie angehören, in deutscher Sprache — nicht gut singen könnten. Indess wurde die italienische Uebersetzung dieses Textes in Petersburg bekannt und jezt unternahmen es zwey grosse und würdige Männer, zur vollkommensten, mit wahrer Pracht und Würde verbundenen Aufführung der Schöpfung, Anstalt zu machen. Mit Ehrerbietung nenne ich die Namen dieser edlen Beförderer und Kenner der Wissenschaften und Künste: Se. Excellenz, der wirkliche russ. kaiserl. Hr. Geheimerath, Generaldirektor der Akademie der bildenden

Künste und Ritter des Andreasordens u. s. w. Graf Stroganof; der andere, Se. Excellenz, der russ. kaiserl. Herr Geheimerath, Senateur und Ritter des Alexanderordens u. s. w. Herr Graf Wilehoursky. Auf ihre Anordnung wurde im Lyonschen Saal ein prächtiges und geräumiges Orchester erbaut, die vortrefflichen Stimmen einer Sgra Maricoletti, eines Sgr. Mardini von der italienischen Oper, der vortreffliche Bassist vom deutschen Theater, Herr Hübsch, das kaiserl. Kapellsängerchor, die kaiserl. Instrumentalkapelle und die kaiserliche Jagdhornmusik zur Aufführung engagirt. Nun konnte das grosse Petersburger Publikum jenes Meisterstück hören, wie es kaum irgend ein andres Publikum einer grossen Stadt gehört hat; denn das Orchester war in jedem Betracht so vortrefflich, als man es sich nur wünschen konnte. Die hier fehlenden Posaunen ersezte die Jagdhornmusik, diese lebendige Orgel: aber mir fehlen Worte, ihren geleisteten ausserordentlichen Effekt zu beschreiben. Sie gehörte eigentlich zu diesem Werke, zum Maximum *seiner* vollkommenen Aufführung, und so hätte *es also* weder sein geistvoller Schöpfer, noch das Wiener Publikum so allgewaltig würkend gehört, als das hiesige. Staunen und Entzücken brachte das Tönen dieser Hörner bey den Zuhörern öfters hervor. Ein Geist vom Himmel schien das Ganze aus 250 singenden und spielenden Personen bestehende Orchester berührt zu haben. Die Musiker selbst, wie das ganze Auditorium, schienen in Staunen und Wonne versunken. Den 20sten Dec. 1801 war die erste Aufführung. Drey Entreebillets kosteten 25 Rubel in Bco Ass. Es konnten aber nur 600, wegen des Platzes, vertheilt werden, welche also mit 5000 Rubel bezahlt wurden. Die Unkosten einer einzigen Aufführung zehrten diese Summe nicht auf. Die zwey edlen Beförderer wussten dies voraus. Sie wollten aber, dass dieses Publikum nicht Einmal von diesem Manna koste, das dem ehrwürdigen Haydn vom Himmel in die Seele fiel, aus der er es dem Menschengeschlechte nur darreichte. Es wird nun diese treffliche Musik mit dem nämlichen Orchester noch so oft gegeben, als zur Bestreitung der Kosten, Geld in der Kasse vorräthig seyn wird.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

Erster Brief.

Russische Volksmusik *).

Vor einigen Tagen erhielt ich Ihr mir so theures Geschenk, die Büste des unsterblichen Joseph Haydn, unbeschädigt, als hätte sie die weite Reise aus Ihrer Hand in die meinige, auf den Flügeln eines Zephyrs und nicht auf der Achse eines Frachtwagens gemacht. Meine Freude war sehr gross. Hier steht die schöne Büste des ehrwürdigen, muntern, ja noch immer feurigen Greises neben mir; des Mannes, dessen unerschöpflicher Geist in seinen Meisterwerken von Lissabon bis Petersburg und Mosko; und hinter dem Ocean wie am Eismeere bewundert wird, und dem

*) Es thut uns leid, dass wir nicht die Erlaubnis haben, den verdienstvollen Herrn Verf. dieser Briefe zu nennen, da seine Nachrichten von denen, der bekannten Reisebeschreiber, nicht selten sehr abweichen. Die Ursache hiervon ist, dass jene fast alle nur durch Russland reiseten und sich begnügten, die Hauptstädte, und was sie, um in diese zu gelangen, berühren mussten, zu besuchen; der Hr. Verf. aber, schon seit mehrern Jahren, von Zeit zu Zeit grosse Reisen in Russland macht, und beobachten und genau kennen lernen muss, was auf jenen Hauptstrassen gar nicht vorkommen kann. Uebrigens haben wir hinlänglichen Grund dafür, dass wir die Briefe des Hrn. Verf. ganz geben, wie sie uns mitgetheilt werden, sollte auch Einiges darin nicht zunächst seinen Platz in einer musikal. Zeitschrift fordern.

d. Redakt.

Tausende von Menschen den Genuss der süssesten Lebensstunden verdanken. Ich mag auf seine Büste oder auf seine neuern Werke sehen; so finde ich da und dort die alte Wahrheit bestätiget, dass Weihe der Wissenschaften und Künste, Geist und Leben des mässiglebenden ächten Gelehrten und Künstlers in langdauernder, voller und kraftiger Blüthe erhalten könne. Euterpe, seine Mutter, lächelt von der Wand nach diesem ihrem Sohne, ihrem Lieblinge. Ich verstehe ihr Lächeln und bald wird sie solche unter ihr, also recht genealogisch, auf einer abgestutzten Saule ruhen und dadurch mein Musikzimmerchen zu einem Musiktempel erhoben sehen. Ja, Freund, schon jezt verdient es diesen Namen: denn seitdem ich Haydn's Büste besitze, wallfahrten auch die hiesigen Liebhaber und Liebhaberinnen der Tonkunst und Tonkünstler und Tonkünstlerinnen nach ihr. Aus manchem schönen Busen steigen Seufzer um die Fortdauer der Lebenstage dieses grossen Mannes zum Himmel, und andächtig und still sag' ich ein Amen dazu. Eine der hiesigen Grazien, eine geistvolle Dame und eine der ersten Virtuosinnen auf dem Fortepiano, sezte dem ehrwürdigen Haupte gestern einen Kranz auf, den ihre schöne Hand aus Mirthen-Lorbeerzweigen und Immortellen gewunden hat. Ich überschicke Ihnen ein Lorbeerblatt davon, das Ihnen gewiss so merkwürdig seyn wird, als hätte ich es vom Baum über Virgils Grabe gepflückt. Aber, bey alle dem Vergnügen, das ich Ihnen durch dieses Geschenk herzlichst verdanke, fühle ich mich doch auch durch Ihr Verlangen — Ihnen dafür ein von meiner Hand verfertigtes Gemählde des jetzigen Zustandes der Musik in Russland zu übersenden, in keine geringe Verlegenheit gedrängt. Mein herannahendes Alter nahm mir schon vor einigen Jahren meine Cremonese aus der schwach gewordenen Hand. Traurig und seufzend über die Vergänglichkeit alles Sublunarischen senkte ich sie daher in ihren Kasten, wie den Leichnam einer treuen Freundin in ihren Sarg, stellte die Urne des unvergesslichen Mozarts darauf, und schied seitdem nach und nach von der Tonkunst bis auf das Quatuor — und von den Tonkünstlern, bis auf vier Meister, welche, als Haydn's würdige Sprachorgane für diese Musikgattung, mit ihrer Kunst mein altes Herz noch manchmal in meiner Klause erwärmen. Der jetzige Zustand der Musik in Russland ist mir dadurch fast nur wie durch's Echo bekannt. Was ich Ihnen also davon mittheilen könnte, wären allenfalls einzelne Nachrichten, die nach meiner Meynung kaum den Werth eines blassgezeichneten Schattenbildes haben könnten: und würde sich wohl Ihre Wissbegierde damit begnügen? Ueberdies kenne ich mich auch als einen schlechten Mahler, was feine Ausführung und alles anlangt, was man Conventionelles in den Kunsten nennet. Bestehen Sie auf Ihrer Anforderung an mich; so wissen Sie, was Sie von mir zu erwarten haben. Um aber von meiner Seite dennoch einiges Interesse in meine Briefe zu verweben, will ich es wagen, Ihnen Bemerkungen über die Musik des russischen Volks zuerst mitzutheilen. Sie ist in verschiedener Hinsicht eine originelle Musik, und jene Bemerkungen darüber werden auch dem Alterthums- und Geschichtforscher vielleicht zu mancher fruchtbaren Betrachtung die Hände bieten, denn mich däucht, dass man aus der eigenthümlichen Musik eines Volks eben so gut, und vielleicht noch leichter, auf seinen Nationalgrundcharakter etwas zuverlässiges schliessen könne, als aus seiner Sprache, aus seinen Spielen, Kleidungen, Gewohnheiten u. dgl. Was wissen wir denn überhaupt von Volksmusiken? Wenig oder nichts — und gehört eine solche Musik ausschliesslich einem Volke zu, und der philosophische Historiker kennt sie nicht, hat nichts von ihr gehört, noch gesehen; so kennt er auch nicht etwas einem Volke Eigenthümliches, das ihm doch vielleicht manches Licht für's Vergangene und Daseyende anzünden könnte. Und wenn dieses auch eine Grille wäre; so wäre es doch überhaupt nicht uninteressant, durch solche Bemerkungen von jedem Volke wenigstens zu wis-

sen, ob es singt oder brummt, zumal wenn ihm der Takt dazu geschlagen wird, und ob es öfterer singt: Freude schöner Götterfunken, oder: Straf mich nicht in deinem Zorn! So viel ich weis, so glitten alle ältere und neuere Reisebeschreiber Russlands an der Volksmusik der Russen mit einer Eile vorüber, als wenn sie gar keiner Aufmerksamkeit werth wäre. Was da und dort einer von ihr sagt, besteht ohngefähr darinnen, dass die gemeinen Russen singen, dass sie besondere musikalische Instrumente spielen, und dass ihre Musik lärmend sey. Daraus schliesse ich nun, dass diese Reisende keine Kenner der Musik gewesen sind, um über Musik, besonders über diese, gehörig zu urtheilen, oder dass sie in Russland wirklich schlechte Volksmusik gehört haben, oder dass ihr Geschmack an die kalten Regeln der Musik und an moderne Melodien gefesselt war; oder dass einer und der andere wohl gar in der Aeusserung der Freude und guten Laune eines gemeinen russischen Mannes durch lauten Gesang eines Volksliedes auf der Strasse in einer Stadt eine grosse Ungezogenheit und Stöhrung allgemeiner Ruhe wahrnehmen wollte, die bey ihm zu Hause der Hr. Policeyinspektor und Amtmann dem groben, ungeschliffenen Bauer bey einigen neuen oder alten Schocken Strafe künftighin untersagen würde. Diese Herren konnten nach diesen Vermuthungen, den originell-melodischen Gesang dieser immer singlustigen Menschen freylich nicht fassen, noch gehörig beurtheilen. Aber wie ganz anders wäre auch ihr Urtheil ausgefallen, hätten sie vollends die Anwendung des Gesangs, dessen sich das russische Volk in manchen Fällen bedient, erkannt —: was würde mancher davon und darüber geschrieben haben! Aber eben so gut, dass Sie davon nichts erfahren haben, sonst hätte ich ja nicht das Vergnügen, Sie heute und künftig davon zu unterhalten; oder ich schriebe Ihnen etwas, das Sie anderswo schon besser gelesen hätten.

Der vornehme wie der gemeine Mann, die Dame wie das Bauermädchen in Russland sind grosse Freunde und Freundinnen der Musik, vorzüglich aber des Gesangs. Allein, entzückt auch der schmelzende Gesang einer Saporetti, Marcioletti und eines Mandini den musikverständigen Herrn und die selbst vortrefflich singende Dame; so hören doch auch die allermeisten dieser gebildeten Personen mit nicht minderem Vergnügen die einfachen Gesänge ihrer fröhlichen Landleute. Warum? Es sind ihre Nationalgesänge. Die Amme sang sie ihnen schon an der Wiege vor, sie wuchsen dabey auf; sie horten sie mit dem Ausdruck der Freude von frohen Menschen singen, und dadurch gewannen sie vorzüglichen Geschmack an diesen Nationalmelodien. So mag der Nationalgeschmack in der Musik, wie in mehreren Dingen, bey allen Nationen entstehen; die ersten Eindrücke auf die Sinne des Menschen sind die bleibendsten. Oft nahm ich hier in öffentlichen Konzerten die allgemeine Aeusserung des Vergnügens des anwesenden Publikums wahr, wenn ein Virtuos die Melodie eines russischen Volksliedes als Thema eines Konzertes oder Rondo's auf seinem Instrumente hören liess. Alles war Ohr. Er endigte sein Spiel, aber kaum wollte sich das Beyfallklatschen endigen, und alle Gebildete baten um ein Da Capo. Eine solche Bemerkung beweist die Anhänglichkeit der Russen am Nationalen in der Musik, und wer sollte sie tadeln können, selbst dann, wenn der Geschmack daran den Kunsttadel verdiente? Nur Nationen im eigentlichen Verstande haben Nationalgesänge und etwas Nationales in ihrem Geschmack an Musik. Doch genug hiervon. Was den ausländischen Musikgeschmack des gebildeten russischen Publikums betrift; so werde ich Ihnen das Bestimmte hierüber in einem meiner später folgenden Briefe mittheilen. Jezt fahre ich fort, Sie mit dieser Nationalmusik näher bekannt zu machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte comp. et ded. à son Altesse Royale Madame la Princesse Antoine de Saxe, Archiduchesse d'Autriche et Grand-duchesse de Toscane etc. par G. Bachmann. Op. 21. Chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Einer Fürstin hätte sich wohl gehört, etwas Präsentableres zuzueignen; denn mit sparsamerer Hand kann man sich ihrem Altare wohl nicht nahen. Unterdess, von diesem Umstand abgesehen, kann man diese Sonate, so durchaus gewöhnlich sie auch ist, doch für die grosse Klasse der Dilettanten nicht ganz verwerfen, die an leichte Kost gewöhnt sind und immer etwas Anderes zu spielen haben wollen. Sonaten, wie diese, sind zwar immer wieder dasselbe; aber ein Opus mehr, das man hinter sich weis, vermehrt das Bewusstseyn der Lektüre, und also mag diese Kleinigkeit, wenn der Verf. sich auf dieses, leider! ein und zwanzigste Werk nichts einbilden will, sich durchbringen, so gut sie kann.

Fantaisie avec neuf Variations sur un air des Mistères d'Isis, pour le Pianoforte composee par D. Steibelt. à Paris. (6 Liv.)

Die Steibeltschen Klaviersachen sind ihrem Charakter nach bekannt genug. Etwas Lärmen und Spielwerk. Unterdess ist diese Fantasie, in welcher das Thema der Arie: Das klinget so herrlich u. s. w. sich recht gut einführt, mit den Variationen recht gut geschrieben, und ein promter und geübter Spieler kann damit schon zu seinem Vortheil auftreten.

Anekdote.

Mad. K —, ein sehr munteres, doch wenig gebildetes Weib, übernimmt sehr gern in der Oper die jungen männlichen Rollen, die durch Damen auszuführen sind. In — — sollte sie als Page auftreten; einige vornehme junge Herren waren bey ihrer Toilette und sagten ihr viel Süsses. Sie machte ihnen schäkernd männliche Komplimente u. dgl. vor — O wahrhaftig, sagte der Eine sehr naiv — es lässt Ihnen das alles so natürlich! Ich glaube, die Hälfte der Versammlung im Parterre wird Sie für eine Mannsperson halten! — Sie fiel noch naiver ein: Das ist nicht das feinste Kompliment; denn wenn das wahr wäre und man hielt mich wirklich für eine Mannsperson, was hätte ich denn da für Verdienst?

Berichtigung.

Ich muss dem Einsender der Dresdner Nachricht S. 160 dieser Zeitung widersprechen, wenn er schreibt, das an Naumanns Todtenfeyer gegebene Chor: Heil Dir, Verewigter! Einst u. s. w., sey von Hrn. Kapellm. Schusters Komposition gewesen. Auch dieser Satz war von Naumann, und zwar schon im Jahre 1784 geschrieben.

Dresden. Neumann.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. №. VII. 1802.

Ein Wort an die Leser der Musikal. Zeitung.

In der Welt frisst ein Geschöpf das andere, und am Ende ein Recensent den andern. Wer zulezt übrig bleibt, der hats am besten.

Diesen Vorzug will ich dem Recensenten meines Gretry'schen Auszuges gönnen; denn ich halte nichts für so überflüssig und unverständig, als Antikritiken zu schreiben und seinen Verstand zu vertheidigen, zumal in einem Blatte, wo dem Recensenten das herkommliche Recht bleibt, sich, wenn er Lust hat, dem empor geschwungenen Kläger an die Füsse zu hängen und ihn noch etwas Weniges mehr herabzuziehen. Auch würde ich, selbst Recensent in der musikalischen Zeitung, wie viele wissen, ein schlechtes Beyspiel geben. Jeder muss wissen was er sagt, und warum er's sagt und sagen muss. Ist's Wahrheit, so muss sie bleiben; ist's das Gegentheil, ist wenigstens oft Missverstand, unbillige Uebertreibung unbestimmt gegebener Ausdrücke und Sätze u. dgl. dabey, so wird das Publikum, das immer noch vergleichen kann, das Alles schon finden, und die Resultate ergeben sich so nach von selbst. Also kein Wort gegen die Sache, ohnerachtet man mir — so schmeichle ich mir — wohl zutrauen wird, dass ich Manches für meine Arbeit und gegen mehrere Punkte jener Beurtheilung zu sagen haben könnte.

Nur das Einzige darf ich nicht so geradehin in die Welt hinein behauptet seyn lassen: „dass fast alle meine Zusätze zum Gretry'schen Werke das Bestreben verrathen, ihn vor dem Publikum herabzusetzen.“ Hier ist der Mensch in mir angegriffen, und das fordert mich zum Sprechen auf. Wer mich kennt, weis, dass ich keinen Menschen, am wenigsten einen verdienten Künstler herabzusetzen gewohnt bin, der der Welt, bey aller seiner enormen Eitelkeit, die er zur Schau trägt und die gemacht hat, dass man sein Werk lange schon eine förmliche Selbstberäucherung genannt hat, doch unstreitig viel Gutes für die Kunst zuträgt. Ich darf von mir sagen, dass ich bey den mancherley Veranlassungen, die ich immer gehabt habe und noch habe, meine Meynung über literarische und Kunstwerke zu sagen, gern jedem Verdienst, wo ich es finde, Gerechtigkeit wiederfahren lasse und nur der anmassenden Stümperey, die in der Kunst am unerträglichsten und schädlichsten ist (während sie sich in der Literatur selbst vernichtet) bisweilen ein wenig übles Spiel mache. Meine bisherigen, noch so geringen öffentlichen Bemühungen müssen das vielfältig bezeugen. Denn würde ich wohl den Gretry, wenn gleich in manchem Augenblick der Verstimmung, so mit Liebe übersezt; würde ich wohl so manches Wahre und Schöne, was er sagt, so klar herausgehoben, so mit Gründen bisweilen verstärkt; würde ich mir überhaupt die Mühe gegeben haben, die gar nicht bestimmt in dem Auftrage der Verlagshandlung lag, Ordnung in seine Verwirrungen und Gelegenheitspromenaden zu bringen, damit doch etwas Nahmhaftes für die Kunst dadurch gewonnen würde? Würde ich, um nur eine einzige Stelle, die mir vorschwebt, anzuführen, die Stelle in seiner Lebensbeschreibung, die seinem Herzen unendlich viel Ehre macht, wo er von seinem Leben bey seinen Aeltern, und seiner Liebe zu ihnen spricht, ohngeachtet sie doch eine ungehörige Episode macht, würde ich diese so mit der grössten Theilnehmung meines Herzens herausgehoben, und in der Note gesagt haben, es geschähe darum, weil sie uns den Verf. von einer gar zu liebenswürdigen Seite zeigt! — Wer darf, selbst wo ich zu widerlegen meyne, und sollte selbst das ganze Werk nach meiner Idee eine Widerlegung bedurft haben, sagen: ich habe das Bestreben gehabt, den Vf. geflissentlich herabsetzen zu wollen?

„Aber ich habe seine Biographie durch unfreundliche Anmerkungen unterbrochen“ — wie auch schon einmal ein Tübinger, (nur nicht so artig, wie mein Recens. in der Mus. Zeitung, angemerkt hat,) der gewohnt seyn muss, das Wort hämisch wie ein bon jour! auszusprechen, und der naiv genug bekennt, er verstehe übrigens gar nichts von Musik, ohnerachtet er sich doch die Freyheit nimmt, über ein musikalisches Werk mitzusprechen! — Diese Beschuldigung ist gegründet und ich lehne sie gar nicht von mir ab. Diese Unterbrechungen stören auf jeden Fall den bessern Eindruck, und es hätte also ohne dieselben

bleiben können. Nicht aber, als wenn ich meine Ueberzeugungen zurücknähme, dass Gretry sehr oft mit der feinsten Insinuation zu Werke gegangen sey, wo es darauf ankam, das Verdienst anderer Künstler gegen sich herabzusetzen; gegen Gluck hat er sich auf das strafbarste versündigt, indem er seine Musik nicht etwa geradezu und ehrlich bestreitet, sondern, wie soll ich sagen! — verächtelnde Seitenblicke auf sie hinwirft, wo es nur gehen will, und diesen grossen Tragiker nach Möglichkeit in den Hintergrund stellt, damit seine eigene Deklamationsmusik, die aus der Mode kam und die so leer ist, als etwas seyn kann, desto heller umher leuchte. — Nicht ferner, als wenn es nicht gewiss wäre, dass er — lasst es uns gerade heraussagen, ein wenig Heucheley triebe — kein Selbstbiograph ist ganz davon frey zu sprechen; sondern etwas Anderes ist es, wie mein Fall war, ein Werk hundert Mal umhergewälzt haben, wobey sich nothwendig bestimmte Resultate ergeben müssen, die man ohne Anstand aussprechen darf; und wieder ein Anderes, sich erst in ein Werk ganz partheilos und kalt hinein zu lesen. Hier ist Alles, was zumal eine angenehme Erzählung stört, schneidend uud beschwerlich, und ist von Moralität die Rede, so rettet die Gutherzigkeit des unbefangenen Lesers nothwendig sogleich den Autor und Unwille wirft sich auf den Störer, der uns mit einer klüglichen Bemerkung aufhalten, und uns unser Vergnügen verderben will. Es ist also ganz recht, dass man mir diese üble Oekonomie entgelten lässt; nur sollte man so billig seyn, und Schlüsse nicht weiter gehen lassen, als es sich mit der Gerechtigkeit und Billigkeit verträgt.

Dies habe ich blos sagen wollen, und weiter Nichts.

Karl Spazier.

Antwort des Recensenten.

Rec. bedauert, von dem Vorzuge, welchen Herrn Spaziers Güte ihm gönnen will, nicht Gebrauch machen zu können, denn es gelüstet weder seinem Gaumen nach Hrn. Sp. Fleische, noch findet er vor der Hand nöthig zu fressen, um nicht gefressen zu werden. Am wenigsten hat er auch Lust, sich etwa „an des emporgeschwungenen Klägers Füsse zu hängen“ welches in gegenwärtigem Falle ohnedies nicht thunlich seyn möchte. Im Gegentheil dankt er Herrn Sp. für seine Erklärung, in so fern sie von Einer Seite das Urtheil in jener Recension rechtfertigt, und von der andern sich doch bemühet, den Vorwurf eines absichtlichen Herabsetzens Gretry's abzulehnen. — Ob Herr Spazier gegen die Beurtheilung selbst etwas zu sagen habe, wird er wohl am besten selbst wissen; ob aber seine Gelegenheitsspaziergänge bey Gretry's „Gelegenheitspromenaden“ in die Verwirrung der leztern Ordnung gebracht haben, mögen die Leser entscheiden.

d. Recensent.

Musikdirektor Cannabich benachrichtigt seinen Hrn. Korrespondenten in Königsberg, dass er aller angewandten Mühe ungeachtet nicht im Stande war, den kleinsten Ueberrest von Schweizers Rosamunde aufzufinden. —

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Februar. N°. 22. 1802.

Nachrichten.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

(Fortsetzung des ersten Briefs.)

Der gemeine Russe bedient sich des Gesangs, nicht allein Freude, Vergnügen und fröhliche Laune damit auszudrücken; sondern er gebraucht ihn auch bey gewissen Handlungen zu feyerlicherm Ausdruck seiner Empfindungen. Dann ist aber sein Gesang mehr Deklamation, und hierüber werde ich Ihnen Belege beybringen. Die russische Nation gehört überhaupt zu den wenigen singenden Nationen auf Gottes Erdboden. Der russische Handwerks- und Landmann verrichtet gewöhnlich seine Arbeiten beym Singen eines Volksliedes und so gehen sie ihm sichtlich besser und schneller von der Hand. Als ein von Natur thätiger, munterer und fröhlicher Mensch bezeichnet er, nach meiner Beobachtung, mit dieser Gewohnheit diesen seinen Nationalcharakter. Ihm ist die Einförmigkeit einer Handlung, die er nun doch verrichten muss, aus angebohrner Lebhaftigkeit, zuwider. Er mildert sich aber dieses Unangenehme, indem er dazu singt. Singend ackert und säet der russische Landmann; singend bindet das Schnittermädchen die Garben; singend füttert und striegelt der russische Iswostschik (Fuhrmann), Jämstschik (Postillon) seine Pferde, wenn der deutsche Fuhrknecht dabey flucht, schreit und wettert. Singend und immer lustig, bey Schnee und Regen, wie beym Sonnenschein, fährt er tausende von Wersten bald gegen den Nordpol zu, bald wieder nach den Gränzen Indiens; sein Gesang ist sein Regenmantel, an welchem das Regenwasser abläuft. Bey Nachtzeit ist er dem Postillon sein schlafvertreibendes Mittel und gemeiniglich fragt dieser den Reisenden unterwegs höflich: Väterchen, soll ich Dir nicht etwa 'was Hübsches vorsingen? Man schlägt es ihm nie ab; und nun lässt er seine Iswostschikslieder ertönen, bis er beym Anlangen auf die Station vom Bocke springt. Sein Nachfolger sezt dieses Post- und Reisekonzert fort, und unter dem beynahe unaufhörlichen Singen dieser lustigen Menschen reiset man in Russland von einem Ende zum andern. Ob nicht dieser Postillonsgesang dem Reisenden, besonders bey Nachtreisen, aus mancherley Ursachen angenehmer sey, als ein schlecht geblasenes Posthorn, ist wohl leicht zu errathen. Kann der Reisende bey diesem Gesang nicht schlafen, wenn er doch zu schlafen wünscht; so befiehlt er seinem Führer zu schweigen und sogleich hat das Konzert ein Ende: allein bey langen Reisen in Russland wird man dieses Singen so gewohnt, dass es alsdann dem Reisenden zum Bedürfnis wird, um nur einschlafen zu können, und dazu kommt noch überdem der Trost mit dem Schlaf herbeygeschlichen, dass singende Postillons nicht schlafen. Singend hämmern und klopfen Schmide und Schuhmacher, nähen Sattler und Schneider, sticken niedliche Stickermädchen um mein Quartier her, und wo mehrere beysammen arbeiten oder ausruhen, da stimmen die Bursche und Mädchen auch zum fröhlichen Chor zusammen: denn mit Gesang, sagen sie, lässt sich rascher arbeiten und besser ausruhen. In den Werkstätten der deutschen Handwerker in Russland ist aber alles still. „Es schickt sich

nicht beym Arbeiten zu singen, und ist ganz wider den Respekt," sagt der deutsche Herr Handwerksmann. — Mit Vergnügen erinnere ich mich hierbey meiner Sommerreisen tief in Russland. Oefters hörte ich noch in ziemlicher Entfernung von der Station, den starken und von weitem sehr angenehmen Chor fröhlicher Landleute, welche sich Sonn - oder Feyertags Abends vor der Thüre eines Hauses zu versammlen pflegen, um miteinander zu schwatzen und zu singen. Hatte mich mein Postillon nicht mehr mit seinem Solo unterhalten; so fiel er nun sogleich in jenes Chor ein, peitschte die Pferde zusammen und flog mit ihnen und mir vorwärts, um nur recht bald an der Fröhlichkeit dieser Gesellschaft Theil nehmen zu können: denn mit den Fröhlichen fröhlich zu seyn, das ist das eigentliche Element der Russen. Er ist aber auch bey allen seinen Landsleuten willkommen, wenn sie ihn gleich nie gekannt haben, weil sich die russischen Landleute gegen einander freundschaftlich und äusserst höflich zu betragen pflegen. — So wie er nur von mir sein Trinkgeld erhalten hatte, lief er auch zum singenden Kreisse, um den Chor mit seiner Stimme zu beehren; dann eine Schöpfkelle Kwas (ein säuerliches Getränke) zu trinken und nach einiger Zeit, noch immer singend, mit seinen Pferden zurückzueilen. Da fand ich manchmal eine Gesellschaft von singenden Männern und Jünglingen und Knaben. Kleine Knäbchen drängten sich zu ihren Vätern und mischten ihre Stimmchen, unter Nachahmung der Gebehrden und des Ausdrucks der Alten, mit den Stimmen der bärtigen Männer. In einem solchen Freudenkreise stehen nicht selten Enkel, Söhne, Väter und Grossväter und singen ihre Volkslieder und vaterländische Romanzen, deren abentheuerlicher Innhalt ihr hohes Alter verräth; und Liebeslieder ohne Schmutz und Zweydeutigkeiten, die, wie ihre Melodien, nicht viel jünger wie jene seyn mögen. Der alte Urgrossvater sizt dabey, summt sich den Gesang in den langen silberweissen Bart und freuet sich der lustigen grünenden Zweige seines Stamms und seines Lebens in noch dauernder beneidenswerther Stärke. Auf einer andern Stelle des Dorfs singen und tanzen junge Weiber und Mädchen in reinlichen ländlichen Kleidern; die Haare der leztern mit bunten Bändern in zwey hängende Zöpfe geflochten; um den Kopf ein buntes seidenes Band in Form eines Diadems gewunden; auf manches dieser Gesichter seltene Schönheit gezeichnet und auf ihren Wangen blühende Gesundheit gemahlt. Nur mit Mühe riss ich mich jedesmal von einer solchen Scene los, die die Gutmüthigkeit dieser Leute, mich Fremden zum Genuss ihrer Milch, ihrer Früchte und ihres Meths und Honigs einzuladen — noch mehr verschönerte. Das Ganze versezt in die patriarchalische Vorwelt, und unter diesen gutmüthigen, gastfreyen, fröhlichen Landleuten findet man das Bild realisirt, welches man sich von ihr zu dichten glaubt, und es wird um so wahrer und lebendiger, je entfernter ihre Dörfer von Hauptstädten und Heerstrassen abliegen. Dort ist der Mensch noch am unverdorbensten und durch die Einfalt seiner Sitten, durch ungekünstelte Herzlichkeit, durch seinen nicht leicht, oder doch nur auf kurze Zeit zu verrükkenden Frohsinn, durch sehr bemerkbare Zufriedenheit mit seinem Zustande, und durch seinen Religionsgrundsatz: den Darbenden nicht hülflos von der Thür weggehen zu lassen — höchst liebenswürdig. Sah ich auf ihre Töchter im Ringeltanz; so glaubte ich ein Plätzchen von der Welt der Schäferinnen zu sehen. Redete ich sie an, lobte ich ihre schönen blauen oder schwarzen Augen; so waren ihre Antworten naiv und bescheiden. Mit einem Worte, auch dort ist Arkadien, wo es der Fremde nicht vermuthet, weil er mit Vorurtheilen dahin sieht; und ausser diesen guten Menschen, welche es bewohnen, macht es auch ein angenehmer Himmel und eine fruchtbare Erde dazu. Diese frohen zufriedenen Menschen sind Leibeigene — und nun wissen Sie also, was grösstentheils unter einem leibeigenen Land-

mann in Russland — verstehen Sie mich aber ja richtig — im eigentlichen Russland, verstanden werden kann. Ausnahmen davon sind hier zwar auch vorhanden: aber im eigentlichen Russland, wahrlich! weit weniger, als man gemeiniglich im Auslande zu vermuthen pflegt. Doch — es soll sich in unsern Tagen ja hie und da ein milder Geist über die Menschheit ergossen haben! Ist's wahr; so hat ihn wahrscheinlich Saturn in seiner Retorte der Zeit aus dem Material der Nothwendigkeit in jener so wohlriechenden Gasform entwickelt. Für Russland that es schon — Katharine II. —

Wenden Sie sich nun, lieber Freund! von den singenden russischen Landleuten aus Vergnügen — zu einer andern Scene, wo sie den Gesang zum Ausdruck der Freude, aber auch — ich möchte beynahe schreiben, zum Ausdruck religiöser Empfindungen zugleich gebrauchen. Meine Feder vermag es nicht, den Jubel und die tausendstimmigen Lobgesänge, den Rausch der Freude auszudrücken, mit welchem eine unzählbare Menge dieser guten Landleute, Greise mit den Enkeln an der Hand, Väter und Söhne, Mütter und Töchter in bunten Haufen und festlich geschmückt, z. B. ihrem herzlichgeliebten Kaiser Alexander I. und seiner holden Gemahlin, Elisabeth Alexiewna, auf ihrer Reise von Petersburg zur feyerlichen Krönung nach Moskov, aus allen Dörfern, Flecken und Städten an der Strasse, entgegen wallten. Denken Sie sich aber dabey nicht das Lärmen und den Unfug eines neugierigen, zügellosen Pöbels, den Flintenkolbe und Stock in Respekt und Ordnung halten müssen: sondern ein Volk, das nicht die Neugierde allein, sondern vielmehr die Liebe, ihrem theuren Kaiserpaare Glück und Seegen zum Zweck ihrer Reise zu wünschen, herbeyzog. Es kam dahin, eine religiöse Feyerlichkeit zu begehen und diese und die Gegenwart seines Monarchenpaars verbreitete Ordnung, Anstand und Ehrfurcht über die vielen Tausende, die es beynahe unaufhörlich auf diesem Wege umgaben. Wo sie nur ihren Alexander und seine Elisabeth erblicken konnten, da erklang auch die ganze Gegend von Seegnungen, in Chören gesungen, und einzeln ihnen zugerufen, und eben so herzlich empfingen sie die über mein Lob erhabene kaiserliche Familie. Es war rührend zu hören und zu sehen, wie sich ein neuer Haufe dieser Menschen mit neuen Wünschen in einfachen Gesängen dieser hohen Reisegesellschaft nahete und dann sich entweder mit Lobgesängen auf sie, oder mit sichtbarer Zuversicht der Liebe um Liebe, von ihr entfernte. Das war doch auch wohl ein Nationalfest? Aber es schritt kein Programm voraus, welches dem Volke den Ausdruck der Ehrfurcht und Liebe gegen sein geliebtes Herrscherpaar vorschrieb. Dieses Volk bedarf keiner solchen Verordnungen; seine ungeheuchelten Gesinnungen lehren ihm die Seegnungsgesänge für seinen Kaiser und seine Kaiserinn aus dem Stegreife. Keine Sicherheitswachen rannten vor dem Wagen der hohen Reisenden her, oder umgaben ihre theuren, der reinen Herzenshuldigung so werthen Personen beym Anhalten auf den Stationen oder in Dörfern, in welchen sie auf das Bitten ihrer Getreuen von den ihnen vorgesezten Früchten, Gebackenen, von Honig und Meth kosteten: der Vater befand sich unter seinen Kindern. Kein Hurrah ertönte auf dem mehr als hundert deutsche Meilen langen Schauplatze à la Sourdine einer politischen Bemerkung; Alexander der Erste ist ihr Herr. Keine Tanzmeister ordneten vorher allegorische Tänze und Vorstellungen; hier war alles Wirklichkeit und Wahrheit. Wie weit bleiben von einem solchen Empfang des Fürsten die tosenden Trompeten und Pauken, der Donner der Kanonen, die zierlichen Bewillkommungsreden, die blumigen Glückwünsche und die Parade der Landmilitz mit Ober- und Untergewehr zurück. — Ich überlasse Ihnen nun das Geschäfte, aus diesen Bemerkungen mancherley Folgerungen zu ziehen und mancherley Betrachtungen darüber anzustellen. Merkwürdig ist es Ihnen übrigens gewiss, dass

der gemeine Russe der einzige Europäer ist, welcher seine höheren Gefühle singend und in Versen auszudrücken weis. Von wem mag er wohl diesen Gebrauch geerbt haben? Er zeigt auf ein hohes Alter hin und begründet sich darauf, dass die Sprache durch Gesang erhabener und eindringender wird. In meinen folgenden Briefen erhalten Sie noch einige Beweise, dass sich der Russe dieser Sprachart in ähnlicher Absicht bey einigen andern merkwürdigen Fällen im häuslichen Leben bediene.

Zweyter Brief.

Eben singt man auf der Strasse eine russische Volksbraut in die Badstube und weil diese vorhochzeitliche Cäremonie gleichfalls mit Volksgesang begleitet ist: so werde ich sie Ihnen heute so weit beschreiben, als es mir die vor der Thür der Badstube wachenden alten Matronen, diese Ehren- und Tugendgarantinnen des künftigen Ehefriedens der Verlobten, erlauben werden. Am erwünschten Badabend vor dem noch erwünschteren Hochzeitabend begeben sich Braut und Bräutigam auf folgende Art zum Gebrauch des warmen Wasser- und Dampfbades in die Badstuben, welche jedem Geschlechte dazu angewiesen sind. Sowohl bey der Braut als bey dem Bräutigam versammlen sich zu dem Ende in ihren Wohnungen — da einige Freundinnen und dort einige Freunde, welche sie mit Liedern bis zum Ausmarsch nach dem Badhause unterhalten. So wie es dunkel wird, sezt sich nun die Gesellschaft der Männer mit dem Bräutigam zuerst dahin in Marsch, um seinen Reinigungsakt früher zu beendigen, als die Braut den ihrigen. Die Ursache davon sollen Sie sogleich erfahren. Die Männergesellschaft zieht zwar singend — aber ohne Ordnung im Zuge zu beobachten, über die Strasse; nicht also aber die Gesellschaft der Weiber mit der Braut. Diese trippelt von ihren Busenfreundinnen in der Mitte geführt voran; die Sauve-Garde einiger alten Matronen folgt ihnen und eine alte Dienerin mit einem Pack weisser Wäsche und den Badematerialien unter dem Arm, beschliesst diesen Zug. Mit dem Tritte aus den Wohnungen der Verlobten hebt jede dieser Gesellschaften ihren Gesang an und bringt so die Hauptperson über die Strassen nach ihren bestimmten Badhäusern. Die Melodien dieser Lieder, welche die Weiber singen, sind einzig in ihrer Art und treiben sich nur in drey, vier Tönen hinauf und herunter. Es ist mehr ein Sprechen in sehr hohen Tönen, als ein eigentliches Singen, das aus lauter Modestie — etwas durch die Nase geschiehet. So wie man also Abends einen solchen Gesang hört; so ist auch dem Hörer damit kund und zu wissen gethan, dass der Himmel abermals die heissen Wünsche eines Mädchens nach vier und zwanzig Stunden erhören werde. Sie wird dem Bräutigam dann angetraut. Der Inhalt der Weibergesänge schildert für's erste dem hörensollenden Publikum die Schönheit und Keuschheit der Braut. Weil es aber solche Lobeserhebungen schon zu oft bey dieser Gelegenheit gehöret hat; so achtet es nicht mehr darauf, wenn auch selbst die Lukretia als Braut in die Badstube gesungen würde. Dann schildern andere Lieder der Braut das Glück und die Annehmlichkeiten des Ehe-Haus- und Aelternstandes und die Pflichten der Frau gegen den Mann. Besonders wünschen ihr die Sängerinnen, Mutter vieler Kinder zu werden, deren der gemeine Mann in Russland nie genug zu haben vermeynt, weil er sich in ihnen recht oft wieder aufblühen zu sehen wünscht. Was sagen Sie nun, lieber Freund, zu dem Gebrauch, einer Braut vier und zwanzig Stunden vor der Hochzeit ihre vielseitigen Pflichten im Ehestande öffentlich vorzusingen? Er hat gewiss Ihren ganzen Beyfall und eine solche öffentliche Brautlehranstalt vor der Hochzeit durch ganz Europa; wäre gewiss keine üble Sache für manchen Bräutigam: denn wie viel Bräute mögen wohl heutiges Tags unter tausenden gefunden werden, welche vor der Trauung den Umfang der sie nach der Trauung

erwartenden Pflichten kennen? Doch eben fällt mir auch ein, dass der Anlass zu diesem Unterrichte fehlt, weil ausser der russischen Volksbraut nur selten eine andere europäische Braut vor dem Hochzeittag in das Bad steigt. Die Kolonne des Bräutigams singt ihm ausser seinen, ihm und dem Publikum dedicirten Lobeserhebungen, auch ähnliche Wünsche und Lektionen vor. Nicht wahr, charmant? — So langen nun beyde Gesellschaften bey den Badstuben an, worauf sämmtliche Mitglieder einer jeden, hier der Braut, dort dem Bräutigam, im Gebrauch des Bades Gesellschaft leisten. Nach beendigtem Bade des Bräutigams begiebt er sich mit seiner Gesellschaft, unter dem Gesang einiger Loblieder auf die sich badende Braut, auf den Weg nach ihrem Badhause und überreicht ihr durch die Hände einer vor der Thür der Badstube auf der Wache stehenden Matrone, einen Spiegel, Kämme, feine Seife, rothe und weisse Schminke und andere solche galante Geschenke. Die Braut macht sogleich Gebrauch von allen diesen schönen Sachen und erscheint darauf mit ihren Begleiterinnen vor dem Bräutigam und seiner Gesellschaft, welche sie wieder mit Gesängen empfangen — aber so schön und glatt, dass gemeiniglich jeder solcher Bräutigam davon entzückt, das Liedchen singt, oder wenigstens sichs denken mag:

Wär' die Hochzeit doch schon heute!

Nun traktirt der Bräutigam die Braut und die beyden Gesellschaften nach seinem Vermögen mit Sbiten (einem warmen Getränke aus Thee, Honig und etwas Pfeffer) oder mit Thee und Franzbranntewein, oder mit Punsch, und jede Kolonne zieht wieder unter ähnlichen Gesängen von da nach den Behausungen der Braut und des Bräutigams zurück. In Griechenland beobachten die Brautpaare die nämliche Badcäremonien mit Gesang vier und zwanzig Stunden vor der Hochzeit: aber der Himmel bewahre jedes ungriechische, musikalische Tympanum vor dem scythischen Heulen, mit welchem dort der Bräutigam der Braut seine Zärtlichkeit vorsingt! Nebenher vermuthe ich nun auch, dass Sie aus dem Gebrauche des vorhochzeitlichen warmen Bades, die eigentliche Ursache, warum Griechen und Römer die warmen Bäder dem Herkules widmeten, leichter einsehen, als ehemals. — So versichert mich's wenigstens ein Arzt. — Des andren Tages Abends wird die Trauung des Brautpaars in der Kirche verrichtet. Bräutigam und Braut bleiben den ganzen Hochzeittag nüchtern, ob man ihnen gleich beym Abendessen von allen Speisen vorlegt, und mit leeren Mägen besteigen sie darauf das Hochzeitbette. Selbst vornehme Brautpaare beobachten diesen Gebrauch — scheinbar: denn sobald sich nur ihre Hochzeitgesellschaft nach dem Hochzeitsoupé entfernt hat und sie sich in das Schlafgemach begeben haben, beginnen auch beyde ein delicioses Soupé tête-à-tête vor dem gastfreundlichen Brautbette. Kürzlich sage ich Ihnen nur noch, dass die übrigen häuslichen Hochzeitcäremonien bey russischen Volkspaaren, stets mit Gesang verrichtet werden und die Beschreibung davon finden Sie in vielen Reisebeschreibungen durch Russland. — Da ich Sie mit Hochzeitfeyerlichkeiten und dem dabey üblichen Gesang der Russen unterhalte; so kann ich die Gelegenheit nicht entschlüpfen lassen, Ihnen einen ganz sonderbaren hochzeitlichen Gebrauch zu beschreiben, den ich vor einigen Jahren bey einer Judenhochzeit in Podolien zu bemerken Gelegenheit hatte. Ich erinnere mich nicht, ihn in einer Beschreibung hochzeitlicher Völkergebräuche beschrieben gefunden zu haben, und es ist mir daher unbekannt, ob er nur allein bey Hochzeiten der noch jezt sogenannten pohlnischen Juden beobachtet wird, oder ob er allgemein bey dieser Nation angenommen sey. Auch würde ich Sie mit dieser Anekdote gänzlich verschonen; aber die Musik spielte dabey eine zu mächtige Rolle: sie sollte nämlich auf den, dem Traubaldachin zueilenden Bräutigam eine Würkung äussern, die sich mit dem Bräutigamszustand beynahe eben so verträgt, als wenn man ihn vor dieser glücklichen Mi-

nute erst noch einige Minuten auf einen glühenden Rost legen würde. Nun lesen Sie. Vor einigen Jahren wurde ich mit einigen meiner Bekannten in einer podolischen Stadt von der Mutter der Braut, eines schönen wohlgewachsenen Mädchens, auf den Abend zur Hochzeit in die Behausung des Bräutigams eingeladen, welcher Tags vorher mit seinem reichen Vater von Brody dahin angekommen war. Wir stellten uns ein; fanden ein grosses Zimmer voll männlicher jüdischer Hochzeitgäste, alle in schwarzen pohlnischen Sabbathskleidern und neugierig erkundigte ich mich sogleich bey einem meiner Bekannten, nach dem glücklichen Bräutigam, dem nun nach einer Viertelstunde die schlanke, schwarzäugige, achtzehnjährige Rahel zu Theil werden sollte. Er zeigte auf eine — Person, die ich zum männlichen Geschlecht rechnen musste, weil sie wie die übrigen anwesenden jüdischen Männer auch in ein schwarzes Feyerkleid eingewickelt und ihr Kopf mit einem grossen Sabbathshut bedeckt war. Dieses Menschenwesen sass zwischen seinem Vater und noch einem andern alten Juden, die ihm halblaut, aber sehr ernsthaft zuzureden, und ihn — wie zu etwas zu nöthigen schienen. Da ich in ihm nichts weniger als einen Bräutigam und noch weniger den Bräutigam der schönen Rahel vermuthete; so wiederholte ich meine Frage an meinen Cicerone und erfuhr nochmals zu meinem grossen Erstaunen, dass jenes kleine, blasse, zwölfjährige, lebende Kindergerippe wirklich derjenige sey, für den ich einen Finger meiner Hand gewettet hätte, dass er es — nicht sey. Auf einmal traten vier jüdische Tonkünstler mit zwey Violinen, einem Hackbret und einem Violoncell vor den Bräutigam und die beyden alten Männer, und spielten piano ein choralähnliches Adagio. Das dringende Zureden der Alten auf den Bräutigam wurde stärker: er aber schien sich nicht daran zu kehren. Die Musik wurde etwas lauter; die beyden Alten fuhren im Nöthigen und Zureden fort; einer der Hochzeitgäste verstärkte es sogar durch heftige Demonstrationen: aber der Bräutigam blieb unverändert. Nun fingen die beyden Alten an zu weinen — zu schluchzen — zu heulen — tutti die jüdischen Hochzeitmänner, welche sich dem Bräutigam gegen über zu postiren suchten — die Musik spielte forte. Auf einmal zog auch der kleine Bräutigam Augen und Mund in Wasserfalten. Die Alten bemerkten es und heulten ihm mit Rohrwolfsstimmen in das Gesicht. Die Musikanten spielten fortissimo und der erste Violinist legte sich nun beym Spielen mit Brust, Geige und Bart so nahe an das Ohr des Bräutigams, dass diesem kein vier und sechszigtheilchen Ton ungenüzt vorbeystreichen konnte. Nun brach auch der — Angstschweiss schwitzende Bräutigam in ein ähnliches Heulen aus, die Schleusen seiner Thränensäcke wurden geöffnet; es stürzten sich Thränen daraus über die bleichen Wangen. — Diese Erscheinung war ohne Zweifel den jüdischen Tonkünstlern das Zeichen des höchsten Triumphs ihrer Kunst: denn nun erst strichen die Violinisten wüthend darauf los. Jeder ihrer Töne flog mir wie ein Pfeil durch mein Gehör; der Hackbretmann zerarbeitete sein Instrument mit den Hämmern auf eine wirklich barbarische Manier und nur allein der Violoncellist ging mit seiner Bassgeige etwas menschlicher um, vermuthlich weil ihm sein Standort am heissen Ofen hinderte ähnliche Freudengewaltthätigkeiten an ihr auszuüben. Auch mir lief der Schweiss über das Gesicht. Ich sann und sann und wollte den Zweck dieses Zuredens, Nöthigens, Vorweinens, Mitweinens, Vorheulens, Vorhöllenmusicirens und endlichen Heulens und Weinens des Bräutigams errathen — vergebens —! Ich suchte also die Schlüssel zu diesem Schlosse bey meinem Cicerone und da — da haben Sie ihn, wie ich ihn von ihm empfing. Jeder jüdische Bräutigam, sagte er mir, muss vor der Hochzeit Reue und Leid über seine begangenen Sünden fühlen und über sie weinen. Kann er nicht zum weinen kommen, hilft kein Zureden und Vorweinen; so wird so lang ein Lamentirliches auf den Geigen gespielt, bis er weint; denn ohne das wird er nicht ge-

traut. In der That sezte sich die Gesellschaft gleich darauf mit dem Bräutigam in Marsch zur Trauung. Podolischer Judenkupido! Deine hochzeitliche Gestalt, die eine Hälfte Liebe — die andere Reue und Leid über begangene Sünden, möchte ich sehen! Ein dortiger Rabbiner erzählte mir, ihm wäre einmal ein Cherub erschienen, der bey Prag einen grossen vergrabenen Schatz bewachen musste. Nach seiner Beschreibung trug dieser Engel einen grossen, grossen Kalbskopf auf einem Menschenrumpfe. War dies vielleicht jener Kupido? — Und die arme — schöne, schlanke Rahel! Der in Liebe und Reue zertheilte Bräutigam —: was thut sie damit? Ach, lieber Freund, was manche unglückliche Christenbraut thut, deren von rechnenden Aeltern ihr zugeführter Bräutigam in der entscheidenden Stunde ebenfalls zwischen Liebe und — Reue und Leid über begangene Sünden zertheilt ist! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlin, d. 12ten Febr. So reich der Schluss des vorigen Jahres an Konzerten war, so arm daran ist das jetzige bisher gewesen. Unter denen, die ich Ihnen vom vorigen Jahre noch nicht genannt habe, will ich nur das Konzert des Herrn Krafft aus Wien ausheben, dessen Violoncellspiel sehr gefiel. Im jetzigen Jahre hat nur Herr Dornaus sich hören lassen, und auch hier viel Beyfall gefunden. Wenn Sie diesen Brief erhalten, höre ich wahrscheinlich eben Haydns Jahreszeiten, auf die alles sehr gespannt ist. Dass ich Ihnen nichts über die Musiken bey Einweihung des neuen Schauspielhauses schreibe, geschiehet, weil dies Ereignis schon so gar viele Federn in Bewegung gesezt hat, dass auch die Leser Ihrer Zeitung eher überfüllet, als unbefriedigt seyn werden. Nur dies Wort, dass das ganze Publikum Herrn Reichardts Musik zu Kotzebue's Schauspiel, die Kreutzfahrer, weit schöner fand, als die Musik zur Oper, das Zauberschloss. Von den übrigen Opern erwähne ich nur, Salmalte, ein lyrisches Duodrama mit Chören von Herklots, komponirt von Weber, das, und in ihm ein junger Virtuos auf der Harfe, Hr. Uepling, mit Recht sehr gefielen. Uebrigens trifft auch uns die Staupe der Donauweibchen recht hart, und das geschmackvolle Berlin eilt und drängt sich halbtod, um die Bekanntschaft dieser verwünschten Nymphe zu machen. Doch die Sache ohne Vorurtheil angesehen, so gereicht das dem Berliner Publikum, meines Erachtens, eben nicht zum Vorwurf. Die Musik wird man hier so schlecht finden, als allerwärts, und ihr gewiss nicht zu Gefallen gehen. Aber, abgerechnet den Ruf jener Stücke, der die Neugierde lockt — so ist wirklich eine gültige Ursache da, warum gerade diese Hulda überall und auch hier beym grossen Publikum eine lebhafte Theilnahme findet. Nicht eben das Blendende der Dekorationen, das Reizende der Kleidung; nicht eben die fast unerhörte Abwechselung, Ueberraschung u. dgl., obschon auch dies gar nicht verächtlich bey Seite zu legen ist; sondern es ist das Phantastische der Volkssage, die zu Grunde liegt, was jene Würkung hervorbringt, und dies oder jenes Publikum desto mehr anziehen muss, je mehr ihm einige Befriedigung seiner Phantasie auf dem Theater ist entzogen worden. Freylich ist in jenen Opern das vortreffliche Mährchen so gar elend behandelt; freylich scheint es der — Dichter recht eigentlich darauf angelegt zu haben, (besonders im ersten Theile) alles was es Schönes hat, nur nothgedrungen und im Vorübergehen zu berühren: aber ganz unterdrücken hat er die Data nicht können, und unsre Phantasie braucht ja so wenig Data, um in Spiel gesezt zu werden. Was würde aus der Donaunymphe geworden seyn, wenn wirklich ein Theater-Dichter und ein guter Musiker sich zur Darstellung ihrer Schicksale verbunden hätten! —

Moskov. Anf. Febr. Da hier nicht viel Interessantes in der musik. Welt vorfallt, muss ich Manches zusammen kommen lassen, und kann daher nicht immer blos ganz neue Neuig-

keiten berichten. Diesmal gehe ich zu der Zeit des Aufenthaltes unsers allgeliebten Kaiserpaars unter uns, während der Krönung, zurück. Mehrere unsrer Musiker hatten für diese Gelegenheit Allerley komponirt und überreichten ihre Werkleinchen, (z. B. Einer Polonaisen; ein Anderer hatte einen „Frühlingstag,“ mit Kukuk und Wachtel u. dgl. für das Pianoforte nicht einmal selbst geschrieben, sondern nur abgeschrieben, was vor Jahren von einem gewissen Freystädtler verfertigt war). Sie wurden gütig aufgenommen, und, z. B. jene Polonaisen, kaiserlich belohnt — zur Aufmunterung, wie sich vermuthen lässt. Auf unserm Theater fiel dabey nichts Neues vor. An den unsrer Gesellschaft bestimmten Tagen wurde französische Komödie gegeben, was jene sich recht wohl gefallen liess, denn sie schien auf gar nichts von Bedeutung eingerichtet zu seyn. Hat sie doch, nach so vielen Jahren, nicht einmal die Zauberflöte zu Stande bringen können! Adeliche Liebhaber gaben vor der kaiserl. Familie die kleine franz. Oper Les deux chasseurs auf einem Privattheater, mit Beyfall. Recht gut war es also, dass sich, während der Krönung, die kaiserl. Kammermusik hier befand. An ihrer Spitze stehet ein junger, talentvoller und wackerer Geiger, Herr Hartmann, aus Hamburg, ein Schüler Rombergs. Er erfreuete uns mit vortrefflich ausgeführten Kompositionen von Haydn und Mozart, auch mit recht guten Solosachen von seiner eignen Arbeit. Das Publikum musste diese Gesellschaft hochachten, sowohl ihrer Geschicklichkeit, als des guten, freundschaftlichen Verhältnisses wegen, in dem die Mitglieder unter einander stehen. Von Fremden liess sich der vortreffliche Geiger, der kön. schwedische Musikd. Müller hören, der aber ohne seine Empfehlungen schwerlich nach Würden unterstüzt worden wäre, da unser Adel bey diesen Festen nicht Zeit zu solchen Vergnügungen hatte.

Herr Dengler, einer unsrer besten Violinspieler und ein vortrefflicher Musiklehrer, gab uns Haydns Schöpfung, wurde aber leider vom Publikum bey weitem nicht nach Würden unterstüzt. Madam Sundunof, eine geschickte Sängerinn vom hiesigen Theater, sang die zwey Sopranpartien, und zwar, vielleicht um die Personen zu unterscheiden, die eine weit besser als die andere. Als Eva agirte sie zugleich, wenigstens im Mienenspiel — für die Liebhaber. — Eben jezt befindet sich hier ein musik. Wunderkind, von etwas über vier Jahren, die Tochter des hiesigen Musikus Hendliezka. Aus eigenem, innern Triebe hat sie schon im dritten Jahre angefangen, kleine, ihr bekannt gewordene Stücke auf dem Fortepiano zu spielen. Seit der Zeit hat ihr Vater dies Talent sorgfältig gebildet, und jezt spielt die kleine Elisabeth recht schwere Sachen mit viel Genauigkeit. Schwierigkeiten der rechten oder linken Hand sind ihr ganz gleich. —

Dresd. d. 16ten Febr. Wir haben einigemal Cesare in Farmacusa gehört, und finden diese Salieri'sche Musik immer besser, je genauer wir damit bekannt werden. Wenn man auch zuweilen zu bestimmt an Axur erinnert wird, so ist das doch eine zu angenehme Erinnerung, als dass man sie dem Komponisten zu hoch anrechnen möchte, besonders da die Oper auch meisterhafte, ihr ganz eigne Sätze hat. Hr. Penelti, als Cäsar, übertrieb seine Stimme und seine Verzierungen hier, selbst nach dem Urtheil der sonst bezauberten Menge, zuweilen allzusehr. Man sagt, er wolle nach Petersburg gehen, wenn er nicht beträchtliche Zulage erhielt. Sgr. Punietti singt in dieser Oper recht sehr brav, wie auch Herr Paris. Auch Herr Miksch gefiel nicht mit Unrecht. Von Schuster haben wir eine neue Oper: das Laternenfest, zu erwarten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. N°. 23. 1802.

Nachrichten.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

Dritter Brief.

Der kleine jüdische Bräutigam, seine schöne Rahel und sein Kupido haben mich in meinem lezten Briefe von meinem eigentlichen Gegenstande abgelenkt. Verzeihen Sie mir jene Ausschweifung, welche ich Ihnen aber schon in meinem ersten Brief prophezeiht hatte, und kehren Sie mit mir wieder zu den häuslichen Gesängen der biedern russischen Landleute zurück. So wie sie sich des Gesangs zum Ausdruck der Freude, des Wohlwollens und der guten Laune bedienen, eben so bedient sich seiner die Wittwe, die Mutter, die Freundin zum höchsten Ausdruck des Schmerzes am Todtenbette, Sarge und Grabe ihrer vorzüglich geliebten Verstorbenen. Denken Sie sich aber darunter nicht das Absingen eines Liedes der Traurenden; sondern eine Klage über den Verlust des Geliebten, eine Erzählung seiner Tugenden oder seiner guten Handlungen, ein Lob seiner Liebe und Treue, von ihr — singend gesprochen. Am besten vergleiche ich diese Trauersingsprache mit dem Recitativ, das die Klagende mit dem heftigsten Affekt, unter Schluchzen, Weinen und Händeringen und unter Gebehrden, die den bittersten Seelenschmerz ausdrücken und mit immer wiederholten Ausrufungen: o du mein Leben, mein Vater, mein Ernährer, mein Täubchen, mein Herz, mein Freund — singend deklamirt. Als ich das erstemal eine Frau also bey dem Sarge ihres Gatten klagen hörte und ihre Attitüde sah: so ergriff mich Rührung und Erstaunen zugleich. Rührung — denn wer könnte dieser beym Anblick einer solchen frappanten Scene widerstehen? Erstaunen — wer sucht diesen eingreifenden Ausdruck in der ungebildeten russischen Bäuerin? Wie weit bleibt dagegen der künstliche Theaterschmerz, gesungen oder gesprochen von der ersten Sängerin oder Schauspielerin, dahinten! Und ich zweifle, ob sie mit ihrer Kunst diesen so zärtlich klagenden, dann heftig tobenden, dann verzweifelnden Gesang der russischen Bäuerin leicht nachahmen werde. Wahrheit und Natur behaupten überall ihre ersten Plätze und ihre Gewalt auf das Gemüth der Menschen. Kunst und Schein — was bewundert man an ihnen, als das Streben des Künstlers, das Aeussere der Ersteren zu erreichen? Mit der kurzen Beschreibung jenes Trauergesangs gebe ich Ihnen abermals einen Gegenstand an die Hand, welcher der Untersuchung seines Ursprungs werth ist, wenn er anders ausgemittelt werden kann. Sonderbar genug, dass sich diese Kinder der Natur des Gesanges immer da bedienen, wenn ihre Sprache aus dem Innern quillt, und den Hörer erschüttern soll. Ewig Schade, dass dieser Klaggesang der russischen Bäuerinnen wieder nicht durch ganz Europa eingeführt ist. Was würde z. B. nicht erst eine schöne, junge, moderne Wittwe durch ihn am Sarge ihres zärtlichgeliebten Gemahls auf die Zuhörer würken? zumal, wenn sie sich rathen liess, ihre Schmerzenstöne und das Klagrecitativ mit den Akkorden einer Guitarre selbst zu begleiten und dabey einige zur Gelegenheit passende Attitüden der

Lady Hamilton zu benützen? Davon weis nun die russische Bäuerin kein Wort; sie hätte also diese Verschönerung ihrer Leiden noch voraus. Doch nein — ein Glück ist es, dass die Gewohnheit, geliebte Todte zu beklagen, noch nicht über Polangen hinaus bekannt wurde. Theilen Sie auch meinen Einfall keinen jungen Frauen mit, deren Männer an der Auszehrung, Schwind- und Wassersucht laboriren: denn ich sehe voraus, dass ich damit — zwar den Lehrern der Guitarre reichlichen Verdienst verschaffen, aber auch viel Unglück über die Elegants und Müskadins eines ganzen Landes bringen könnte. Sind Sie wohl gut dafür, dass diesen Herren beym Hören und Sehen einer so klagenden Wittwe am Sarge des Gatten, nicht gleich auf der Stelle ihr Hören und Sehen vergeht; dass sie nicht daran aus Uebermaas von Bewunderung, Zärtlichkeit, süsser unwiderstehlicher Liebe, hoher Gefühle und Sympathie — selbst todt — todt wie Fliegen vom genossenen Fliegenstein — zu Dutzenden am Sarge und zu den Füssen der Klagesängerin hinstürzen? Verbrennen sie lieber diesen Brief; so bleibt diese Sache nur unter uns. So singend stürzt sich nur die aus der Tiefe des Herzens klagende russische Bäuerin über den Verlust des geliebten Gatten, Kindes oder Freundes, auf dessen Leichnam. So liegt sie neben seinem Grabe beym Einsenken seines Sargs und nimmt von ihm Abschied, und so kommt sie mit ihren Freundinnen bey der jährlichen Gedächtnisfeyer seines Todestags noch manchmal zu seinem Grabhügel, pflanzt frische Blumenstöcke an die Stelle der abgestorbenen darauf oder schlingt um das darauf stehende Kreuz einen neuen Kranz von Blümchen Vergissmeinnicht! bis die Zeit einen neuen Gegenstand der Liebe herbeyführt, Blumen und Kranz nicht mehr erfrischt werden und das Andenken in der Brust der Klagenden — verhallt. Freund! ich sehe Sie von weitem auch beym Lesen dieser Stelle den Kopf zweifelhaft schütteln. Sie können es nicht begreifen, dass das russische Landvolk, russische Bäuerinnen — dass dieses Volk, das wie alles Landvolk unter der Sonne — ohne sogenannte Kulturist, vermögend sey, für ihre Verstorbenen solche Zeichen und Beweise der Zärtlichkeit zu geben — Blumen auf ihre Gräber zu pflanzen und Kränze um das Grabkreuz zu winden —: und doch betheure ich Ihnen meine Aussage, weil ich selbst öfters Augenzeuge davon gewesen bin. Es fällt Ihnen aber alles dieses nur deswegen so sehr auf das Herz, weil man nur manchmal Vorstellungen davon in Kupfern zu Taschenbüchern, Almanachen und Romanen antrift. Lesen Sie die nachstehende Anmerkung; so werden Sie in dieser Stelle meines Briefs schon mehr Wahrheit antreffen und zugleich einen Charakterzug der russischen Nation kennen lernen, der ihr wahre Ehre macht *). Haben Sie die Anmerkung gelesen; so wissen Sie nun

*) Zu den Eigenheiten des russischen Nationalcharakters gehört die Liebe, Freundschaft und Hochachtung, mit welcher die Glieder einer Famlie auch in entfernten Graden der Verwandtschaft, einander zugethan sind. Sie umschlingen sich damit wie mit einer Kette, und entsteht auch manchmal Zwist zwichen einigen von ihnen: so wird er durch Vermittelung der andern schnell entfernt und das vorige gute Einverständnis wieder hergestellt. Dieses ist Sitte in vornehmen Familien, wie in den Häusern des Bürgers und des Landmanns. Darauf gründet sich auch grösstentheils in Russland der Stolz des Geringeren auf die Verwandtschaft eines Grösseren und die Forthülfe des ersteren durch den Einfluss und das Ansehen des lezteren. Verwandte stehen sich daher einander im Unglück bey, und scheuen öfters nicht geringe Aufopferungen ihres Vermögens, nur um den sinkenden Verwandten zu retten. Sie suchen den begangenen Fehler eines Familienglieds möglichst zu decken und zu entschuldigen. Sie unterstüzen die dürftigen Wittwen ihrer Verwandten mit seltener Freygebigkeit und es giebt wenig Familien, in welchen man nicht nachgelassene befreundete Waisen antrift. Gemeiniglich sind es junge Frauenzimmer, weil für diese in Russland nicht so viel öffentliche Anstalten zur Erziehung vorhanden sind, wie für Jünglinge. Eine solche, in dem Schoose einer mit ihr verwandten Familie aufgenommene Waise, geniesst die gemeinschaftliche

auch den Grund jener schönen Erscheinungen, und ich schmeichle mir, Ihren Zweifel damit gänzlich gehoben zu haben.

Aber wo reift auch eine schönere Frucht, als am Baum der Liebe. — Diesen Klaggesang hörte ich auch einst bey einer Gelegenheit, wo ich ihn am allerwenigsten zu hören vermuthete. Ich machte bey meinem Aufenthalte in Moskov eines Morgens eine Promenade nach der Stadt. Mein Weg trug mich bey dem Gouvernementshause vorbey, in welchem man eben beschäftigt war, die für die Armee nöthigen Rekruten aus der jungen Mannschaft des Bürger- und Bauernstandes zu wählen. Am Portal standen einige Menschen, aus deren Mitte ich jenen kläglichen Gesang vernahm. Ich trat hinzu, und fand — eine wohlgebildete junge Bäuerin, deren Bräutigam das Schicksal hatte, als Rekrut von ihrem Herzen gerissen zu werden. Sie deklamirte ihr Unglück unter Strömen von Thränen und stiess sich dabey öfters den Kopf gegen die Mauer. Er wurde eben ihr vorbey, zur Eidesleistung nach der *Kathedralkirche* geführt; sie erblikte ihn und sank in Ohnmacht. — Ich erzählte Ihnen in diesem Brief, dass die weiblichen Verwandten bey dem Begräbnisse ihrer Geliebten mit jenem Trauergesang von ihm Abschied nehmen. Dieses thut auch der junge Bauer, den das Loos trifft, der Fahne zu folgen — nur hören die ihn nicht, welchen er so traurig vorweint. An seine Familie, Arbeit, an sein Vergnügen und wie der Vogel an sein Nest gewöhnt, achtet er seinen häuslichen Zustand für den glücklichsten in der Welt — seine Heimath ist ihm ein Paradies. Nimmt ihn nun das Schiksal davon weg; so zerreisst es auch, nach seiner Meynung, sein Glück, sein Alles; und er betrachtet den Weg zur Ehre, wie man ihn nennt, als den Weg zum Grabe. Den Tag vor dem Transport aus dem väterlichen Hause zur Rekrutenauswahl nach der Stadt, zieht er noch mit seinen Verwandten nach den Gräbern seiner Grossväter und Freunde. Dort wirft er sich auf ihre Grabhügel nieder, klagt ihnen singend sein herbes Schicksal, das ihn nun von Aeltern, Geschwistern, Freunden und von Haus und Heerde trennt. Vater und Mutter, Verwandte, Freunde und Freundinnen, unter welchen gemeiniglich seine Geliebte ist, liegen weinend und klagrecitirend neben ihm. Er nimmt nun Abschied von seinen Urvätern, bittet sie, ihn ferner in seiner Abwesenheit von ihren Gräbern zu lieben und tritt des andern Tags seinen Weg an — nach der Stadt. Ich ahnde in diesem Gebrauche, den durch Tradition an diese Menschen übertragenen alten Glauben einiger Völker, dass sich die Seele des Verstorbenen immer in der Nähe seines Grabes aufhalte, dass sich diese Seele noch um die Lebenden bekümmere, dass sie höre, sehe, und den Lebenden sogar erscheine; und deutet nicht vielleicht ein anderer Gebrauch des russischen Volks dahin, der darinnen besteht, dass dem Todten einige Tage nach seinem Begräbnisse, gekochte Grütze, oder Reiss in Milch mit Rosinen und Mandeln gekocht, von den Verwandten auf das Grab gebracht wird? — So entsetzlich sich nun der junge russische Bauer vor der Annahme zum Rekruten gebehrdet; so

---

Erziehung mit den Töchtern der Familie, sie nimmt gleich diesen an jedem Vergnügen Theil, ist wie diese gekleidet, genährt, versorgt und erhält von ihren Verwandten bey ihrer Verheirathung sogar eine ansehnliche Ausstattung. Alle russische Familien halten eine solche Pflichtleistung für eine Schuldigkeit. Findet aber eine solche Waise in mannbaren Jahren nicht zu gehöriger Zeit oder nie eine Parthie: so fällt sie ihren Pflegältern doch nicht zur Last und ist noch weniger verbunden, die empfangenen Wohlthaten durch Dienstvertretung der Kammerjungfer oder der Haushälterin bey der Frau Taute Gnaden wieder abzuverdienen, oder ihre, durch quälende Vorwürfe über Armuth und zur Lastseyn, abgezwungenen Thränen auf jedem ihr grossmüthig vorgeschnittenen Stückchen Brod zu essen.

d. Verf.

schnell ist er wieder ruhig und getröstet, sobald er nur seinem Kaiser den Eid der Treue als Soldat geleistet hat. Sein grösster Trostgrund dabey ist auch hier, wie bey allen Unglücksfällen, die den Russen treffen: Gott hat es so bestimmt, das Schicksal wollte es nun einmal so! Er singt nun bald darauf wieder seine alten Lieder, lernt von seinen neuen Kriegsfreunden Kriegslieder singen und wird bald ein tüchtiger, musterhafter Soldat. Ist er aber zum Militärdienst untauglich befunden worden; so rennt er auch wie mit brennendem Kopfe nach seiner Heimath zurück, und unterlässt nicht, sich wieder bey seinen Urvätern in ihren Gräbern zu melden — doch geschieht dies mehrentheils nur bey Gelegenheit.

Lassen Sie sich nun noch etwas vom Gesang des gemeinen russischen Soldaten und der guten Anwendung auf denselben von mir mittheilen. Die russische Armee besteht, mit Ausnahme der wenigen Rekruten, welche seit einigen Jahren die Gouvernements Lief- Ehst und Kurland, Litthauen u. s. w. lieferten, und der kleinen Anzahl Ausländer — aus Russen. Diese — grösstentheils Bürger- und Bauersöhne tragen ihren Hang zur Fröhlichkeit und zum Gesang aus dem Hausstande in den Soldatenstand. Sie singen daher ihre Volksgesänge in der Garnison, wie im Felde; im Lager, wie auf dem Marsch. Besonders verdient dabey folgendes über die Gewohnheit der Infanterie auf langen Märschen bemerkt zu werden. In jeder Kompagnie eines russischen Infanterieregiments oder Bataillons befinden sich 12 und mehr Soldaten, die wegen ihrer Geschicklichkeit im Singen ihrer Volkslieder, ein Singchor ausmachen und daher Kompagniesänger genennt werden. Die Belohnung für die Ausübung ihrer Kunst besteht mehr in der Ehre dieses Nebenstandes, als in einem andern Vortheil — und sie sind damit zufrieden. Wenn nun der Commandeur eines Regiments oder Bataillons merkt, dass seine Soldaten auf ermüdenden Märschen zu ermatten anfangen; so erhalten diese Kompagniesänger Befehl, vor ihren Kompagnien zu marschiren und dabey zu singen. Die Ehre des müden Kompagniesängers lässt es nun nicht zu, da zu schweigen, wo er seine Stimme hören lassen, und bey Officieren und Kameraden auf Beyfall rechnen kann. Die Chöre der Kompagnien singen nun, einander abwechselnd, ihre Kriegs- und Volkslieder, die Kameraden rücken nun frisch vorwärts! und der Maroden giebt es — wenige. So singt öfters auch ein ganzes Regiment, ja die ganze Armee ein Kriegslied beym Angriff des vor ihm stehenden Feindes, besonders, wenn sie ihn mit gefälltem Bajonet angreifen oder sich zum Sturmlaufen rüsten. Wie sehr ein Schlachtgesang den Muth des Streiters erhebt, das wussten schon die alten Griechen, sie und die Russen ahmten hierinnen die Neufranken sehr kräftig nach und der Gesang der marseiller Hymne würkte — so erzählt es die Kriegsgeschichte unserer Tage — Wunder über Wunder. — Welch ein Unterschied zwischen dem Gesang, den sich der Soldat zu eigener Ermunterung auf dem Marsch vorsingt, und dem immerwährenden monotonen Klipp klapp klapp! der Trommel! Freylich ladet es die Soldaten zum gleichen Tritt ein; aber wird auch wohl die Müdigkeit des marschirenden Soldaten dadurch so gut gemildert, als durch einen fröhlichen Gesang? Wenn die Trommel dieses auf einen Menschen vermag: voilà, l'homme, machine! Diese Maschine wird von andern Maschinen einige Zeit noch fortgerissen, — um nach beendigtem Marsch einen neuen — in's Hospital anzutreten, oder er bleibt wohl gar als Maroder auf dem Wege liegen. Wie ganz anders — wie wirklich magisch belebt dagegen die Ermüdeten einer russischen Kolonne im Marsch, das Anstimmen ihrer fröhlichen Gesänge — besonders im Vaterlande oder auf seiner Gränze. Die Soldaden hören ihn — die Müden nehmen mehrmals ihre Kraft zusammen, ihre Anstrengung kostet ihnen nun weniger — sie gelangen an den Ort ihrer Bestimmung — nur wenige sehr Schwache bleiben zurück. Dieses Mittel stimmt das Gemüth zur Fröhlichkeit.

und nur einem — Exerciermeister muss es unbekannt seyn, dass jede Gemüthsstimmung auf den physischen Zustand des Menschenkörpers wichtige und grosse Einflüsse habe, und dass die fröhliche dem Müden die Müdigkeit auf eine gewisse Zeit so ziemlich aus den Füssen bannen könne. Wie armselig tönt dort das Kalbfell — wie mächtig hier der Gesang! Aber singende Heere singen auch vaterländische Lieder — Diese Kompagniesänger verdienen sich mit ihren Chören in der Garnison manches Geschenk. Gesellschaften lassen sie mit Erlaubnis ihrer Kompagniechefs vor sich singen und im Sommer trift man gemeiniglich eines davon auf den Promenaden bey Städten an, welches die Lustwandelnden damit amüsirt und von ihnen dafür belohnt wird. Vorigen Sommer ging ich in * * mit einigen Freunden in ein Lustwäldchen; auch da fand ich ein solches militärisches Singchor. Ein schöner junger Grenadier, vermuthlich der Regens Chori, bat um die Erlaubnis, uns mit seinem Chor vorausgehen zu dürfen — und nun sangen uns diese lustigen Bursche ihre *Lieder* mit Begleitung einiger russischen musikalischen Volksinstrumente vor, welche ich Ihnen, soviel ich überhaupt deren kenne, nächstens beschreiben werde. Nicht genug; so wie sie von uns eine Belohnung bekommen hatten, sangen sie auch auf jeden unserer Gesellschaft — ein Loblied, in welchem sie den russischen Namen eines Jeden zu nennen wussten. Das Drollichste dabey war, dass wir keinen dieser zwölf Sänger kannten: aber eine solche Galanterie von Seiten solcher Sänger macht die Hände der Zuhörer nochmals mobil, ihnen etwas dafür aus der Tasche zu langen.

Auch unter den Matrosen findet man Gesellschaften solcher Volkssänger, welche zu Lustwasserfahrten auf der prächtigen Newa, und zwar zum rudern und singen zugleich, gemiethet werden, und die ihren Gesang durch das Akkompagnement ihrer musikalischen Volksinstrumente zu verschönern wissen. Könnte ich Ihnen aber doch das Vergnügen einer solchen Wasserfarth auf der Newa und eine petersburgsche Sommernacht dazu schildern! Nirgends, wie in dieser prächtigen Kaiserstadt, glaube ich, lässt sie die Natur so schön — so einzig schön auf die Erde herabsinken; und schöner — göttlicher wird der Niedergang der Sonne nirgends als da — und zwar am linken Ufer der Newa gesehen. Ich nenne sie Nacht — und sie ist es doch nicht — es ist nur ein neues kurzes Athemschöpfen der Sonne hinter der bläulichten Ostsee, um bald darauf in Osten mit neuem Glanze wieder hervorzutreten — und der um jene Zeit beynahe immer wachen Natur. Die Sonne neigt sich dann um jene Zeit ohngefähr nach zehn Uhr Abends, wie ein ungeheurer Feuerball in Westen, und um sie her scheinen Luft und die ihr nahen Wolken zu glühen. Die kleineren, von ihr weiter abstehenden Wölkchen hängen hochvergoldet, wie Felle goldener Widder, in ihren weitaufblitzenden Strahlen, und das Blau der Luft von ihr weiter ab — ist durch ihr gelbes Licht in ein helldurchsichtiges Grün verwandelt. Die vergoldeten Thürme der Kirchen und der Thurm der Admiralität, die vielen grossen und hohen Fenster des kaiserlichen Winterpallastes und der daranstossenden grossen Häuser an der Newa, werfen, von diesem Feuermeere beleuchtet, die aufgefassten Strahlen aus ihren Flächen zurück, und es giebt keinen imposanteren Anblick, als diese Gegenstände in einem goldgelben, äusserst prächtigen Feuerschein strahlen zu sehen. Ein grosser Theil des Bildes dieser erhabenen Scene hängt so über der Oberfläche der majestätischen Newa. Giebt es Zauberspiegel — so ist sie ein solcher; denn wenigstens dies Bild bezaubert das Auge, welches man an heitern Sommerabenden in ihr sehen kann. Nun verschwindet die Sonne hinter dem Horizont, bezeichnet aber noch lange hernach ihre Spur mit Feuerfarbe. Eine sanfte, unbeschreiblich angenehme Dämmerung tritt mit der Mitternachtsstunde ein. Leiser rauschen die Blätter an den Bäumen im anmuthigen kaiserlichen Sommergarten, dessen Lage jen•

Gegend an der Newa verherrlicht. Dämmerung und Mitternacht scheint den Menschen Ruhe zu gebieten, die dort — am Quai — und im Wasser scherzen und lachen. Aber wer könnte diesem Gebot in jenen göttlichen Nächten gehorchen? Das prachtvolle Gestirn, die Sonne betrügt ja in jenen Monaten die Menschen durch ihre beynah immer dauernde Gegenwart über dem Horizont, um Schlaf und Ruhe; sie schaft noch dazu jene Gegend an der Newa für sie in ein Tempe um; haucht ihnen Munterkeit und Frohsinn ein und weiss mit ihrem ätherischen Lichte ihnen etwas — ich weiss aber den Namen nicht dazu — in die Nerven zu spielen. Nun denken Sie sich, lieber Freund! bey einer solchen Nacht, in einer Gesellschaft liebenswürdiger munterer Damen und Freunde, in einer zwölfrudrigen Chalouppe auf der Newa; um sie her eine Menge anderer Chalouppen — und alle mit singenden Matrosen, die mit ihren Rudern den Takt zu ihren Gesängen plätschern; Lachen und Frohseyn der Lustfahrenden und der Zuschauer vom Quai herab; kleine und grosse Boote mit lustigen Menschen angefüllt; das Rufen der Barkenfahrer von ihren Barken; der ausländischen Matrosen auf ihren Schiffen, bey ihren Arbeiten — Oder denken Sie sich nun jene schöne Nachtzeit unter der Menge Menschen von allerley Ständen, welche an dem prächtigen Quai der Newa von der Gegend des kaiserlichen Palastes hinauf gegen den Sommergarten und weiter hin, zu Fuss, im Kabriolets und Wagen, dem Tag entgegen gehen und fahren; denken Sie sich dort noch dazu die schöne Welt — vorzüglich in dem schönsten schönen Geschlechte, lilienweis daher wallen und — hören Sie nun hinab in die Newa auf die verschiedenen singenden Chöre der Matrosen — einige Ihnen nahe — einige Ihnen ferne — und sie würden nebst vielen andern hier empfundenen Wahrheiten auch diese gestehen müssen, dass der russische Volksgesang dieser Art, besonders aus der Ferne, eine Würkung auf den Hörer hervorbringt, welche alle Vorstellung von Annehmlichkeit weit übertrift. Ueberhaupt, Freund! wenn es sich, nach Brydone, der Mühe verlohnen soll, den Aufgang der Sonne auf dem einsamen, kahlen, murrenden, und Feuer, Asche und Rauch auswerfenden Aetna zu sehen, so verlohnt es sich gewiss zweymal der Mühe, den Niedergang der Sonne an diesem Ufer der Newa — oder auf ihrem Rücken, beym Gesang der Matrosen und in der Gesellschaft von Grazien zu bewundern. Ein Muselmann würde hier ausrufen: beym Allah! hier ist der Vorhof zu Mahomeds Paradies!

(Die Fortsetzung wünschen wir im folgenden Vierteljahre geben zu können.)

Pressburg. Man macht gern Züge aus dem Leben interessanter Künstler und Virtuosen bekannt, und es ist das recht gut, schon darum, weil der Künstler und Virtuos Ruf braucht. Aber diese öffentliche Bekanntmachung kann zugleich ein Lohn seyn für gewisse Verdienste, die sich anders nicht belohnen lassen. Ein solches Verdienst hat unser Hr. Prof. Klein, Lehrer an der königl. Musikschule. Wie schwer und wichtig es sey, Kinder in den Elementen der Tonkunst recht zu unterrichten, jedes Kind dabey nach seiner Eigenthümlichkeit zu behandeln, so viel Geist, Munterkeit und Eifer zu behalten, um die Schüler unvermerkt höher zu führen, und sie so zu behandeln, dass bey den Grundlagen, wo ohne bleibenden Schaden der Schüler durchaus nicht übereilt werden darf und sie etwas langsame Fortschritte, der Natur der Sache nach, machen müssen — ihre Lust nicht erkalte, sondern höher gespannet werde —: wie schwer und wie entscheidend das sey, weiss jeder, der hier selbst Erfahrungen gemacht hat. Gerade dieses Schwierigen wegen übereilen bey weitem die meisten Musiklehrer (ich spreche von Ungarn) diesen frühen Unterricht, und ziehen darum Schüler, die frühzeitig ihre Familien zwar erfreuen, aber dann für immer Stümper bleiben, und in den Geist und das innere Wesen der

Tonkunst nie eindringen lernen. Nicht so unser, in jeder Hinsicht achtungswürdiger Klein. Er ist nicht nur lebhafter Verehrer, sondern auch gründlicher Kenner der Tonkunst, und will, nach Rousseau's Lehre, im Anfange lieber Zeit verlieren, um sie in der Folge dreyfach zu gewinnen. Er leistet in der ihm übergebenen Anstalt alles, was ein geschickter, treuer, und erfahrner Lehrer nur immer leisten kann, und erwirbt sich dadurch, und durch seine Uneigennützigkeit, die oft einen, für seine Lage, fast zu hohen Grad erreicht, den Dank seiner jungen Schüler und Schülerinnen, und auch so manches geschickten Mannes, der durch ihn gebildet worden und dann sein gutes Fortkommen findet. Aber auch die allgemeine Achtung Pressburgs wird ihm zu Theil. Er bietet dem Lernbegierigen, wenn er dürftig ist, nicht selten Tisch und Wohnung bey sich an, und macht nicht auf die geringste Erkenntlichkeit, nur auf wahre Liebe für die Tonkunst dabey Rechnung. Die Leser der musik. Zeitung kennen schon sein selbsterfundenes Orchestrion. Wenn er seine Zuhörer darauf unterhält, so erkennen sie in jedem Ton den Mann von Gefühl. Auch seine Stimme ist immer ein reiner Abdruck einer gefühlvollen Seele. Die Produkte seiner Kunst verdienten allerdings bekannter zu seyn, als sie es sind; aber die, vielleicht zu grosse Bescheidenheit des Künstlers kann nicht zu deren öffentlicher Bekanntmachung bewogen werden. Möge Pressburg noch lange diesen edlen Mann in seiner nützlichen Thätigkeit besitzen, und möge sein Beyspiel Andere, ihm ähnliche, erwecken, durch die das schlummernde Gefühl und die nicht geringen Anlagen der Ungarn für die Tonkunst zu einem namhaften Grade der Vortrefflichkeit ausgebildet werden! S. W.

Paris. Nicht nur hier, sondern auch in den Departements hat ein gewisser Musiker die Ankündigung und den Prospektus eines Werks verbreitet, worin er die Kunst lehren will, Musik zu komponiren, ohne selbst Musik, viel weniger Komposition zu verstehen. Wahrscheinlich läuft die ganze Sache auf die Spielerey hinaus, nach der wir schon lange unsre Kinder in Deutschland Menuetten oder des Etwas, aus nichts sagenden, und überall hin passenden Stückchen, auswürfeln und zusammensetzen lassen. Ich erinnere mich, schon vor mehrern Jahren ein solches Ding in Hamburg bey Matthiessen gedruckt, gesehen zu haben, das unter dem Titel verkauft wurde: Musikalisches Spiel, bestehend aus 84 Charten, mittelst welcher man in wenig Minuten sanfte oder muntere Arien komponiren kann. Ein Geschenk für junge Klavierspieler. Dann wäre es eben nicht das grösste Kompliment, das der Verf. der Mad. Bonaparte gemacht hat, indem er ihr das Werk widmet. Hier hat indess die Sache doch einiges Aufsehen gemacht — wie alles, auf den ersten Anblick Frappirende, auf ein Weilchen Aufsehen macht. Sehr naiv erklärt indess der Verf., grosse Künstler könnten jedoch bey seiner Erfindung ohne Sorgen seyn; ihre Kompositionen würden vor denen, die auf seine Anweisung fabrizirt würden, immer einen wesentlichen Vorzug behalten! Denn (damit die Sache durch einen Gemeinspruch Ansehen gewinne!) das Genie binde sich nicht an Regeln, und also auch nicht an die seinigen, sondern überflügle sie alle.

Recensionen.

Variations p. le Pianoforte, comp. et déd. à Mad. la Comtesse de Lynar, née Baronne de Schoemberg, par Fréderic Adolphe de Lehmann. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 16 Gr.)

Herr v. Lehmann hat sich schon durch mehrere wohlaufgenommene Kompositionen dem Publikum bekannt gemacht; dieses kennet also ohngefähr den Geist seiner Arbeiten und die Manier, in welcher er sie ausgeführt: sonach hat Rec. von diesen Variationen, in welchen sich Hr. v. L. treu bleibt, nichts zu sagen, als

dass er sich treu geblieben sey — also sehr gründlich, aber auch schwer, (auch schwer für die Ausführung des Spielers) und zuweilen wohl etwas allzuschwer, und, und wenn man Rec. nicht falsch verstehet, allzugründlich, gearbeitet habe. Wer wird es denn mit Allem gar zu ernsthaft nehmen — sogar mit dem lustigen „Freut euch des Lebens," das hier das Thema ist! Von diesem abgesehen, sind mehrere Variationen (nach unsrer Meynung, besonders die 5te, 7te, 10te und 11te, mit dem Excursus) mit Dank aufzunehmen, und alle wohl werth, von sehr geübten Spielern durchlaufen, von denen, die dies werden wollen, eingelernt zu werden —: denn, was lezteres betrifft, werden sich schwerlich viel so kleine Werke finden, in denen mehr Gelegenheit wäre die Hände in glänzenden, aber denn doch ausführbaren Schwierigkeiten zu üben.

Papier und Stich sind gut, aber der leztere nicht fehlerfrey. Wir setzen die Fehler, deren Verbesserung nicht sogleich in die Augen fällt, her. S. 2. Z. 4. T. 4. statt $\substack{e\\e}$ lies $\substack{c\\e}$. S. 3. Z. 3. T. 2. lezte Note d statt c. S. 5. Z. 3. T. 3. das 18te 32theil ais statt gis. S. 6. Z. 9. T. 5. das 11te 16theil g statt a. S. 8. Z. 4. T. 2. f wegzustreichen. S. 11. Z. 1. T. 2. die erste Note

c c
g statt es.
es c

Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Madame Bonaparte par D. Steibelt. Bey Breitkopf et Härtel, à Lipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist, als wenn sich der Compositeur in dieser allerdings grossen Sonate kräftig zusammengenommen und seine Virtuosität auf dem Klaviere aufgeboten hatte, um der Madame Bonaparte etwas ihr Würdiges zuzueignen. Zwar ist nicht viel Liebliches darin, was einer Dame gerade Freude machen könnte; im Gegentheil fehlt es nicht an Künstlichkeiten und Bisarrerien: allein Fleiss ist doch einmal etwas, was zu schätzen ist, und Abweichung vom Gewöhnlichen und Flachen ist überall, wenigstens dem, welcher der alltäglichen Trivialitäten satt und müde ist, angenehm und willkommen. Es giebt doch wohl auch Damen, die das Herbe und Saure ein wenig lieben, und die des Fortepiano's genug mächtig sind, um die Schwierigkeiten, zumal mit der Steibeltschen Manier bekannt, nicht besonders schwierig finden. Wenn Madame Bonaparte indess eine von den Damen ist, die diese Sonate rund und mit Präcision spielen, — und ihr etwas zu dediziren, was sie gar nicht bezwingen könnte, wäre doch wohl eine Unschicklichkeit — oder eine platte Schmeicheley gewesen — so kann man auch für den Grad ihrer musikalischen Bildung, neben der übrigen mannichfachen Bildung, die sie wirklich besizt, alle Achtung haben.

Der saubere, schön in die Augen fallende Stich von schön proportionirten Notentypen aus der Breitkopf-Härtelschen Officin verdient hierbey noch einer rühmlichen Erwähnung.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. No. VIII. 1802.

Ankündigung.

Ich bin gesonnen, 9 Lieder mit Begleitung des Fortepiano von meiner Komposition auf Subscription à 16 Gr. herauszugeben. Den Subscriptionstermin setze ich bis Ende März fest. Diejenigen Musikliebhaber, welche sich zu unterzeichnen Willens sind, ersuche ich, sich an die Breitkopf-und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, oder die Müllersche Buchhandlung in Berlin zu wenden. Die Namen der resp. Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, und es erscheint gegen Ende des April.

Berlin, d. 20sten Febr. 1802.

Gürrlich,
Königl. Kammermusikus.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Becker, I. W., Lieder mit Begleitung des Klaviers. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel, Leichte Sonatinen für das Fortep. 1 und 2te Lieferung. 12 Gr.

Gruner, Vierstimmige Gesänge für Kirchen- und Schulchöre. 1r Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Dourlen, Vict., 3 Sonates pour Pianof. la première avec acc. de Violon obligé. 2 Thlr. 6 Gr.

Doisy, Principes généraux de la Guitare. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Walses, rondeaux, allemandes et airs variés et arr. pour la Guitare. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Pot-Pourri concertant p. Guitare et Fortep. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Sonates pour la Guitare avec accomp. de Violon ad libitum. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Pot-Pourri arrangé pour 2 Guitares. 1 Thlr. 9 Gr.

— — 3 Duos concertants pour 2 Guitares. 1 Thlr. 15 Gr.

Doisy, recueil d'airs variés pour la Guitare avec acc. de Flûte ou Violon ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates pour Guitare avec acc. de Viol. obligé. 1 Thlr. 15 Gr.

— — 3 Duos concertants de Pleyel arrangés pour Guitare et Violoncelle. 1 Thlr. 15 Gr.

— — 3 Duos faciles p. 2 Guitares. 1 Thlr. 9 Gr.

— — 6 Duos p. Guitare et Violon. 1 Thlr. 3 Gr.

— — les folies d'Espagne avec 50 Variations p. la Guitare. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 4 Sonates faciles p. Guitare seule. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Choix de Contredanses, Angloises et Walzes nouvelles arr. p. la Guitare avec accomp. de Violon non obligé. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 4 Trios comp. d'airs choisis dans les meilleurs Opéras modernes arr. p. Guitare, Violon et Alte. 1 Thlr. 21 Gr.

— — Pot-Pourri concertant p. Guitare et Violon. 21 Gr.

Gatayes, 2me Pot-Pourri arr. p. la Harpe. Op. 8. 21 Gr.

Dussek, grand Duo pour Harpe et Piano avec acc. du Cor ad libit. Op. 38. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, Fantaisie avec 9 variations sur un air des Mysteres d'Isis, p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Gervais, P. N., Concerts pour Violon principal. No. 1-3. 2 Thlr.

Punto, 20 Trios p. 3 Cors. 1 Thlr. 4 Gr.

Simonet, Fr., 12 Trios p. 3 Cors. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Devienne, Fr., 6 Trios p. 2 Flûtes. 1-2me Partie. 3 Thlr.

Rolle, A., 3 Trios concert. p. Viol., A. et Basse. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Breval, I. B., 3 Trios p. Violoncele obligé, Violon et Basse. Op. 39. 1 Thlr. 12 Gr.

Kohl, Leop., 6 Quatuors conc. p. Cor, Violon, A. et Basse. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, 6 Quatuors conc. p. 2 Viol., Alte et Basse. Op. 34. Part. 1-2. à 2 Thlr. 6 Gr.

Viotti, J. B., 6 Quatuors d'airs variés p. 2 Violons, A. et Basse. Part. 1-2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Grasset, I. I., Concerts à Violon principal. No. 1 et 2. à 2 Thlr.

Haydn, J., Sinfonies périodiques à plus instr. Op. 51. No. 1–9. à 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sinf. périodique. No. 14. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 nouvelles Sinfonies à grand orch. Op. 80. No. 1–6. à 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Sinf. à grand orch. Op. 91. No. 1–6. à 1 Thlr. 12 Gr.

Despréaux, L. F., Genres de Musique des différens peuples, arr. pour le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

— — préludes et exercices p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Airs du Trente et Quarante etc. arr. pour 2 Violons. 2 Thlr.

Airs de Montano et Stéphanie etc. arr. pour 2 Viol. 2 Thlr.

Olivier-Aubert, P. F. 3 Duos pour 2 Violonc. 2me Liv. des Duos. Op. 6. 2 Thlr.

— — 2 — do — 3me Liv. Op. 7. 2 Thlr.

— — 3 Duos p. 2 Violons ou 2 Violonc. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Bindernagel, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Guenin, M. A., 6 Duos p. 2 Viol. Op. 3. 2 Thlr.

Walter, 6 Duos faciles p. 2 Viol. 2 Thlr.

Werbes, J., 3 Sonates pour le Fortep. av. accomp. d'un Viol. obligé. Op. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Boieldieu, A., 3 Sonates pour le Fortep. Op. 1. 2 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J., Sinfonies en Partition. No. 1. 1 Thlr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour le Pianof. et Violon, av. acc. d'un Vlle ad libit. Op. 16. 2 Thlr.

Gyrowetz, A., Divertissement p. le Pianof. avec Violon ou Flûte et Vlle. Op. 50. 1 Thlr.

Clementi, Sonate à 4 mains. Op. 45. 16 Gr.

Krommer, 3 Quat. nouv. p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 20. 2 Thlr.

Stumpf, J., 12 pièces tirées de l'Opéra: Il morto vivo, p. Paer, et arrangées pour 2 Flûtes. 1 Thlr. 8 Gr.

Barmann, J. F., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 8. 1 Thlr. 4 Gr.

Fränzl, F., Sinfonie concertante arrangée p. 2 Flûtes principales, 2 Viol., 2 Violes, Basse, 2 Hautb. 2 Cors, 2 B., 2 Tromp. et Timballes. 2 Thlr.

Rosenberger, F., 12 pièces de l'Opéra Camilla, arr. p. le Pianof. av. Violon ad libit. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 10me Concerto p. Violon. 2 Thlr.

Steibelt, 12 Walzes, p. 2 Violons. Op. 34. 12 Gr.

Haydn, J., 3 Duos faciles et progr. pour 2 Violons. Op. 99. 1 Thlr.

Müller, Ch. G., 10 Variations pour le Clavec. ou Pianoforte sur l'air: Nun beut die Flur u. s. w. 14 Gr.

Wilms, J. W., Ariette: Seit ich so viele Weiber sah u. s. w., Variations p. le Pianof. 14 Gr.

Viotti, I. B., 3 Duos concertants p. 2 Vlles. Op. 7. Liv. 1. 1 Thlr. 18 Gr.

Seidel, L., Fr., Sextetto pour le Pianof., Flûte, Hautbois, Fagott et 2 Cors de Ch. 1 Thlr. 4 Gr.

Rauscher, I., Concerto pour la Flûte traversière av. acc. Op. 7. 1 Thlr. 18 Gr.

Haydn, J., gr. Sinfonie à gr. Orch. Op. 47. 1 Thlr. 11 Gr.

Lindley, R., 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 27. 1 Thlr. 8 Gr.

Thackray, Th., 12 Divertissements pour 2 Guitares av. accomp. d'un Violon ou Guitare 2me. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Viotti, I. B., 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Gelineck, 7 Variations pour Clav. ou Pianof. sur un air tiré de l'Opéra: Castor et Pollux. 11 Gr.

Auberlen, S. G., Euterpens Opfer am Altar der Grazien. 1s Heft. 10 Gr.

Fischer, M. G., gr. Sonate p. le Clav. ou Pianof. Op. 3. 20 Gr.

Mozart, Don Giovanni, gr. Opéra arr. p. le Pianof. av. Viol. obl. Liv. 2. 2 Thlr.

Mozart, 7 Sonatines pour le Pianoforte. Liv. 1–2. 1 Thlr. 8 Gr.

Righini, V., 6 deutsche Lieder, wovon 2 mit Variationen, am Klavier zu singen. 20 Gr.

Knecht, I. H., 4 Sonatines pour le Pianof. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Kleeberg, C. G., Tänze am Pianoforte. Op. 6. 8 Gr.

Köhler, G. H., der fränkische Ritter, eine Ballade, am Klavier zu singen. 12 Gr.

Mozart, Quintetto p. 2 Violons, 2 Alto et Vlle. arr. p. Hoffmeister. 20 Gr.

Dufresne, F., 2me Concert p. Violon av. accomp. Op. 16. 2 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J., La Création, Orat. arr. en harmonie p. 4 Clar., 2 Bass, 2 C. et 2 pet. Fl., Serpent, Tromp. et Hautbois. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. N°. 24. 1802.

RECENSION.

Die Schöpfung. Ein Oratorium, in Musik gesezt von Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, der königl. Schwedischen Akademie der Musik Mitglied und Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fürsten v. Esterhazy. Partitur, Folio, mit deutschem und englischem Text. Wien, 1800.

Die Anzeige oder Würdigung der Werke des Geistes, nachdem solche erscheinen und würken, ist in unsern Zeiten zu einem Bedürfnisse geworden, womit sich sogar ein Theil des musikalischen Publikums, besonders in Provinzen, begnügen muss, ohne zum unmittelbaren Genusse der Werke zu kommen; kurz, das Publikum ist, in der Regel, jezt daran gewöhnt, nur erst lebendige Notiz von einem Werke zu nehmen, wenn es gehörig — recensirt ist, und so wäre denn das Unternehmen, ein Produkt, wie das vor uns liegende, zu beurtheilen, hinlänglich gerechtfertigt.

Haydns Schöpfung bedürfte nun zwar jezt noch, eben so wenig einer Anzeige, als Würdigung, da das Publikum seit länger als zwey Jahren mit dem Daseyn und Werthe dieses Oratoriums bekannt und vertraut seyn kann. Da aber der bessere Sinn eines Kunstwerks für viele gar zu bald vorüberfliegt, ohne eine Spur nachzulassen; so ist es weder zu spät, noch zu viel, jezt noch davon zu reden, vielmehr kann es manchem willkommen seyn, ein öffentliches Kunsturtheil mit mehrern individuellen Eindrücken zu vergleichen.

Es ist erlaubt und menschlich, ein günstiges Vorurtheil für einen Künstler zu haben, der über dreysig Jahre nach einander durch Meisterstücke der verschiedensten und eigensten Gattung sich einen grossen Namen errungen hat; der still sein eignes Feld baut und seine eigne Früchte bringt, mit denen viele neben ihm handeln und tauschen; es ist erlaubt, von einem solchen Künstler das Vortreffliche zu erwarten, gegen eignes, gewöhnliches Urtheil misstrauisch zu seyn und mit Anstand zu hoffen, was gleichsam die Zeit selbst thun werde. Ja, es muss erlaubt seyn, auch auf dem Stuhl der Kritik, öffentlich seine Vorliebe für ein thätiges, glückliches, von der Natur aufs reichste ausgestattetes Genie zu gestehn, wenn es nicht gar gerecht und billig ist, das Urtheil der Günstigen für das Gültige zu halten, so lange sich nicht persönliches Verhältnis und pekuniäre Absicht in die Angelegenheiten der Kunst drängt: denn wo wäre sonst der Recensent, der sich's vor seinem Gewissen unterfangen dürfte, seine öffentliche Meynung über ein solches Werk der Kraft an den Tag zu legen, wie Haydn's Schöpfung ist? Wir sind daher vollkommen überzeugt, dass, wenn dem würdigen Komponisten diese unsere Bemerkungen über sein Werk vor Augen kommen sollten, ihm selbst unsere Bewunderung nicht lieber seyn könne, als sein eigner Beyfall, und dass selbst unser Einspruch ihm weder neu noch versteckt seyn könne, weil er selbst wohl am besten wissen mag, was das Beste sey.

Ehe wir in die Tiefen des vor uns liegenden Werks eingehn, möge eine Charakteristik von dem Genius seines Schöpfers Statt finden, dessen frühere Werke seit so vielen Jahren weit mehr gehört, als genossen und verstanden worden sind.

Diejenigen Werke, in welchen Haydn sich vor allen Komponisten ausgezeichnet hat, bestehen besonders in Sinfonien und Quartetten, zu deren Einrichtung er sich eine ganz neue Bahn gebrochen hat, die vor ihm kein musikalisches Stück hatte. Diese Sinfonien und Quartetten sind eine Suite von Stücken, deren Theile in keiner Verbindung unter einander stehen: erst ein Allegro, dann ein Adagio, dann eine Minuett und zulezt ein Rondeau oder sonst ein lebhafter Satz. Die Allegro sind kräftig, lebhaft, geistvoll und sehr fliessend; die zweyten Hälften derselben sind mehrentheils gedacht, gelehrt und auf das eigenthümlichste entwickelt. Es giebt keinen musikalischen Gedanken, sey er auch noch so einfältig oder bunt, der nicht durch Verkehrungen, Zertheilungen, Versetzungen und Aehnlichkeiten interessant würde. Die Sicherheit und Gewandtheit in den Künsten des Kontrapunkts, von einer nie erschöpften Gedankenquelle unterhalten, führen das Ohr unvermuthet in Wildnisse und Tiefen, wohin es einer so sichern Leitung gern folgt und immer dafür reichlich belohnt wird. Dieses Spiel der leichten Fantasie, die sich alle Kunstmittel unterthan zu machen weis, giebt dem kleinsten Fluge des Genius eine Keckheit und Dreistigkeit, die von allen Seiten abwärts geht und das Feld ästhetischer Kunst bis in's Unendliche erweitert, ohne Schaden oder Furcht zu bewirken. So wie die Natur selbst, der jedes neue Produkt gelingen muss, ist dieser Genius. In ihm ruht alles beysammen; er sezt sich in Bewegung und was da wird, das bleibt und gehört zu den Dingen. Haydn's Stücke haben manchmal gar keine Thema und scheinen in der Mitte anzufangen, und doch haben sie bey aller Leichtfertigkeit einen Fluss und eine Ordnung, die überall eine sichere Meisterhand verkündigen. Die Adagio, oder Andante, haben die allerverschiedensten Formen. Mehrentheils haben sie einen breiten Umfang und das Ansehn eines grossen Styls, doch verlangen sie einen brillanten, lebendigen Vortrag und sind, im Ganzen genommen, nicht von der sentimentalen und rührenden Gattung, vielmehr athmen sie einen Nationalgeist der Heiterkeit und Laune, der in einer schmelzenden, ernsthaften Verfassung nicht ausdauern mag; selbst was man darinn leidenschaftlich nennen möchte, ist mehr eine Art idealischen Uebermuths und der Gesundheitsfülle, als dass eine entstehende oder bestimmte Gemüthslage durchgeführt werden sollte. Die Minuetten sind mit Schätzen praktischer Kunst und des Genies dermassen ausgeschmückt, dass oft in einer einzigen Haydnschen Minuett so reiche Gelehrsamkeit und Genie anzutreffen ist, um ein grosses Musikwerk damit auszustatten. Man würde sich irren, diese Stücke nach der Theorie der eigentlichen Tanzminuetten kritisiren zu wollen: sie sind vielmehr eine ganz eigne Gattung und stehen wie kleinere leuchtende Körper am Firmamente der Kunst, die eben so wohl zur Garnitur des Convoluts gehören, wie so manche Erscheinungen in der Natur, deren Ursachen man oft genug nicht sieht, oder übersieht. Die lezten Allegro oder Rondeau, wo sich Haydn aller Formen und Mittel bedient, die der Rhythmus, das Zeitmaas und die Harmonie nur gewähren, bestehen im Ganzen mehrentheils aus kurzen, leichten Sätzen, die durch eine oft sehr ernsthafte und fleissige Bearbeitung den höchsten Grad des Komischen gewinnen, den kein Begriff durch Worte so vollkommen erreicht, als er hier mit der grössten Schnelligkeit mitgetheilt und angenommen wird. In der Mitte und gegen das Ende sind sie voller Leben, Geist und Würze, und haben eine Freyheit, Kühnheit und Stärke, wodurch das gewandteste Ohr bezaubert und berücket wird. Jeder Schein von Ernsthaftigkeit ist nur da, um uns die Leichtfertigkeit des angenehmen Tonspiels recht unerwartet zu machen und uns von allen Seiten zu necken, bis wir müde, zu errathen, was kommen wird, und zu begehren, was wir wünschen, und zu fordern, was billig ist, uns auf Diskretion ergeben und dafür von dem Meister in eine geistreiche Stimmung des Wohlwollens und einer heitern wohlthätigen Laune

versezt werden, die nicht beglückender seyn kann.

Diesen hier entwickelten Elementargeist haben bis jezt alle Haydnschen Werke, mehr oder weniger, offenbart und das Resultat desselben ist: dass alle Haydnschen Instrumentalkompositionen eine ganz neue, von ihm allein erschaffene Art romantischer Gemählde für das Ohr sind, die sich eben so wenig in Worte und Begriffe übersetzen lassen, als Verstand und Empfindung ihren angenehmen Eindrücken widerstehn können.

Mit diesem Geiste nun hat unser Meister, ein anderes Feld angebaut und befruchtet, wodurch natürlich wieder eine neue, von der hergebrachten Art gänzlich verschiedene Gattung hat entstehn müssen, die in ihrer Zusammensetzung eben so besonders ist, wie die Elemente selbst, woraus sie besteht, und so hat sich das Oratorium die Schöpfung entwickelt.

Das Gedicht ist eine Zusammenstellung von Bildern, die aus den Werken der Natur genommen sind und gleichsam wie eine Folge von Gemälden vorüber ziehn, die Mittel der praktischen Musik daran zu versuchen und zu üben. Das Süjet ist die biblische Erzählung von der Schöpfung der Welt, an deren Hauptmomenten der Dichter von Zeit zu Zeit verweilt und seine eigne Betrachtungen daran knüpft. Es ist demnach hier blos von einer historisch-poetischen Darstellung die Rede, wo Bewegung und Ruhe durch ein zauberhaftes Farbenspiel der Imagination und durch die Kunst der Musik verlebendigt, dem innern Auge, wie ein höheres Schattenspiel, vorbey geführt werden soll, wo uns die Schönheit des Paradieses, eines herrlichen Gartens, oder einer neu gebornen Welt, in der wir, unsrer täglichen, entarteten Personalität auf eine Zeit lang entlassen, uns an den frischen und unvermischten Strahlen der frühen Unschuld einwiegen und ergötzen mögen. Zur Etablirung des nöthigen Kontrastes, hat der Dichter die Abwesenheit des Lichts und der Ordnung als feindliche Mächte vorgestellt, welchen das neue Licht als eine gegenseitige höhere Macht gegen über gestellt ist. Hier finden also weder Personen noch Handlungen statt und es ist nicht abzusehn, weswegen der Dichter die Engel Raphael, Gabriel und Uriel beygebracht hat, uns die Geschichte der Schöpfung zu erzählen, als wenn sie dabey gewesen wären. Dass durch diese hier ganz bedeutungslose Namen eine Mannigfaltigkeit der Stimmen wahrscheinlich werde, ist keine Rechtfertigung, denn so gut der Dichter den Chorus repräsentirt, hätten auch die andern Stimmen können und müssen repräsentirt werden; kurz, sobald kein Charakter statt findet, der sich durch Handlungen und Motive zu erkennen giebt, ist auch an keine Person und an keinen Namen zu denken. Wir wissen nun nicht, ob der Dichter von einer Theorie zu diesem Oratorium ausgegangen sey, allein einen Grund musste er gehabt haben und dieser lässt sich nicht finden. Dieser geringfügig scheinende Umstand erschwert die deutliche Anschauung von dem Wesen dieses vortrefflichen Werks unendlich und sogar für sehr begierige und geübte Liebhaber, die bey ihrem ausgemachten Wohlgefallen daran, von dem eigentlichen Bestande des Kunstwerks sich selber keine Rechenschaft zu geben wissen. So viel also über das Gedicht, über welches wir uns nicht weiter ausdehnen können, weil es durchaus sehr mangelhaft ist.

Was nun die Musik und die Behandlung des Komponisten betrift; so können wir nach den von uns vorausgeschickten Betrachtungen darüber desto kürzer seyn. In Absicht der Ouvertüre, verweisen wir die Leser dieser Zeitung auf eine, bereits im 11ten Stücke des 3ten Jahrgangs befindliche ästhetische Deduktion, zu welcher wir nur wenig hinzusetzen wollen. Sie kündigt einen Meister der höchsten Gattung an, diese Ouvertüre, und ist nach unserm Urtheil das Herrlichste in diesem Werke; die Krone auf einem königl. Haupte. Sie ist die Vorstellung des Chaos genannt. Es sind hier fast

alle gangbaren Instrumente als Stoff und Materialien beysammen, woraus ein ungeheures, fast unübersehbares Gewebe von Herrlichkeiten der Kunst zusammengesezt und geordnet worden ist. Die Einwendung, von der Unmöglichkeit eines Chaos durch harmonische, melodische und rhythmische Kunstmittel, zerfällt hier offenbar in eine subtile Verstandesprätension, womit sich allenfalls ein Komponist ausreden könnte, dem eine solche Aufgabe gemacht wäre, die er nicht lösen wollte; allein dieser Schein von Unmöglichkeit und des Widerspruchs; mit einem Worte, diese Fabelhaftigkeit, ist auch zugleich das Poetische und somit das Beste an der ganzen Intention, die unser Meister auf eine wahrhaft poetische, reiche und eigne Art dargelegt hat. Es herrscht hier der höchste Luxus von Akkorden, Figuren und Gängen, womit ein musikalischer Fürst das Ohr und den Geschmack der Vornehmsten seines Gleichen, mit gleichsam orientalischer Pracht bedient und einen Schatz von Genie und Kunst vor ihnen ausbreitet, der aus den tiefsten Tiefen, wie eine Morgensonne, heraufsteigt. Wir enthalten uns absichtlich aller Beyspiele in Noten, die nach unsrer Meynung hier zu nichts dienen, und wollen Kunstjünger vielmehr auf das ganze Werk aufmerksam machen, woraus viel zu lernen und noch mehr zu verstehen ist. Fast alle zufälligen Dissonanzen treten hier absichtlich frey daher. Die seltsamste Vermischung von Figuren und Notengattungen, die aus ganzen, halben, Viertel-, Achtel- und Sechszehntheilnoten, aus Triolen, Rouladen, Trillern und Druckern bestehn, geben der Partitur ein sonderbares, geheimnissvolles Ansehn. Man erstaunt über die Menge kleiner, spielender Figuren, die neben ungeheuern dunkeln Massen, wie Heere von Insekten gegen den grossen Horizont anschwärmen; aber alles zusammen macht in seiner Verbindung und mit der dunkeln Vorstellung eines Chaos, ein unendlich vortreffliches harmonisches Gewebe, worin die Führung der Modulation unbeschreiblich schön und an vielen Stellen zur Bewunderung erhaben und gross ist. Es ist gegen die Ordnung und unmöglich, dass ein so vortreffliches Stück Arbeit gleich überall für das erkannt werde, was es ist und nur seyn kann, zumal wo gewisse eingewurzelte Theorien, die auf frühern Werken abgeformt sind, mit dem Geist der Fortschreitung in ewigem Streite bleiben, und woraus natürlich eine Kritik entstehn muss, die nur immer fordert und nichts zu nehmen weis. Eine solche Kritik muss freylich sehr sauber vor der Gefahr bewahrt werden, sich an solchen Werken, wie diese Ouvertüre ist, ihre Zweige zu zerbrechen. Auch das ist natürlich.

Auf diese Ouvertüre folgt nun in biblischer Ordnung, die Erzählung der Schöpfungsgeschichte, nach der hergebrachten Einrichtung in Recitative, Arien und Chöre eingetheilt. Die Recitative geben als blosse Erzählung hier keine Gelegenheit zu einer lyrischen Behandlung und sind daher vom Komponisten ganz frey, und nicht sowohl nach dem Gefühl und Sinn der Dinge, als nach dem baaren Klang der Worte meistentheils mit Akkompagnement der Instrumente versehn. Die meiste Aufmerksamkeit verdienen sie, durch die meisterhafte Instrumentirung und die grosse Verschiedenheit der Gedanken, welche, wie von ohngefähr, ausgeschüttet werden. Die Arien haben dagegen weit mehr Gedachtes, obgleich die Erzählung darinne fortlaufend ist; allein hier findet sich ein widersprechendes Verhältnis der Komposition zum Gedichte. So heisst z. B. die erste Arie:

Nun schwanden vor dem heiligen Strale
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten;
Der erste Tag entstand.
Verwirrung weicht,
Und Ordnung keimt empor;
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefen hinab,
Zur ewigen Nacht.

Chör.

Verzweiflung, Wuth und Schrecken
Begleiten ihren Sturz,
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

Wenn der Dichter diese Worte zu einer Arie hat machen wollen; so hat er die Natur der Arie verfehlt, deren Hauptmoment, dem Namen und der Sache nach, die Gegenwart seyn muss, und worinn es höchstens erlaubt ist, das Vergangene oder Künftige so zu fixiren, als ob es gegenwärtig wäre, oder seyn könnte. Hat aber der Komponist hier eine Arie geben wollen; so müssten wenigstens die Worte dieser Erzählung nirgends wiederholt werden, wie es hier geschehen: denn wer könnte einem Erzähler mit Vergnügen anhören, der seine eigne Worte so oft wiederholt und dadurch die Progression, wodurch allein die Geschichte interessant ist, unterbricht? Das Vergnügen, welches diese Arie bey der jedesmaligen Aufführung erregt, liegt demnach allein im Gebiete des Komponisten, der, abgesehn von dem erzählenden Inhalt des Textes, eine wirklich gegenwärtige Empfindung darlegt, die sich vollkommen mit dem heitern Morgen des ersten Tages vergleichen lässt, an welchem Nacht und Verwirrung durch Licht und Ordnung vertrieben, eine neue Welt sich, wie von selber entwickeln und anschauen lässt. Der Chor mit seiner fugenmässigen Behandlung tritt hier vortrefflich ein, und die metrische Behandlung der darauf folgenden Worte: „Und eine neue Welt“ ist von grosser Schönheit.

Was bisher über die Einrichtung der Recitative und der ersten Arie gesagt worden, gilt meistens von allen Arien und Recitativen in diesem Oratorio: sie haben, nach unserer Meynung, alle die nämlichen Fehler, welche durch eine unzählbare Menge hervorstechender, melodischer und harmonischer Geniezüge des Komponisten bedekt werden, und so lange Wohlgefallen erregen, als man nicht in das Buch sieht.

Die Stelle, wo der Mond erscheint, ist von rührender, sehnsuchtsvoller Schönheit, und es ist Schade, dass dieser sanfte Eindruck sogleich wieder durch die Folge zerstört wird, denn der Dichter hatte hier die beste Gelegenheit gehabt, an den allgemeinen Begriff des stillen Mondes die schönsten Gedanken zu knüpfen, und sich lieber in Dingen, die weniger wesentlich sind, als das Licht, kürzer zu fassen.

Die erste Arie des zweyten Theils ist in jedem Sinne die schönste dieses Werks; und wenn auch dem Komponisten nichts übrig blieb, als die Worte des Dichters ganz malerisch zu behandeln; wenn auch nicht etwa der Flug des Adlers und das Girren der Tauben ein besonderes Wohlgefallen erregen können: so liegt dagegen in der Komposition der Stelle:

„Aus jedem Busch und Hain
„Erschallt der Nachtigallen süsse Kehle;
„Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
„Noch war zur Klage nicht gestimmt
„Ihr reizender Gesang. —

eine Reinheit und Unschuld, die würdig zu preisen, es uns schlechthin an Worten fehlt. Der Gesang, nebst der ganzen Instrumentalbehandlung, auf den Worten: „Noch drückte Gram nicht ihre Brust“ erinnert auf das wehmüthigste, an einen Zustand der Unschuld und Ungebrechlichkeit, über dessen Verlust eine schöne Seele klagt, und man sieht mit grossen Vergnügen, wie sich der Komponist keine Gelegenheit entwischen lässt, durch die Kunst auszudrücken, was diese ausdrücken kann und will.

Die Arie:

„Nun scheint in vollem Glanze der Himmel;
„Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde;
„Die Luft erfüllt das leichte Gefieder:
„Die Wasser schwellt der Fische Gewimmel;
„Den Boden drückt der Thiere Last. —

ist eine höchst melodische, grosse und breite Darstellung von der Herrlichkeit des neu erschaffnen Weltalls, worin die Instrumentalmusik von ausserordentlicher Kraft und Pracht ist; besonders sind die Trompeten und Hörner mit grosser Meisterhaftigkeit gebraucht.

Das Gebet:

Zu dir, o Herr! blickt alles auf;
Um Speise fleht dich alles an;
Du öfnest deine Hand,
Gesättigt werden sie.—

ist zum Theil von lauter Blasinstrumenten begleitet, die durchaus einen vortrefflichen Fluss haben und in dieser Rücksicht als ein Muster für junge talentvolle Komponisten zu empfehlen.

Nun erscheint, gegen das Ende des zweyten Theils, der Mensch, der sich mit seiner Gattinn endlich, im dritten Theil des Oratoriums, über die Werke Gottes ergiesst, aber leider viel zu spät und in so wässrigen Reden, dass es Schade ist um die schöne Musik.

Wir gehn zu den Chören über. War unser Komponist bisher in seinem Felde, so ist er hier zu Hause. Die Arbeit an diesen Chören ist fast überall fugenartig. Die Themata sind fasslich und die Contrasubjekte und Repercussionen, treten frey und natürlich einher. Nirgends Dunkelheit oder Verwirrung, und selbst die Augmentationen sind klar und stark, obgleich nirgends streng. Der Ausdruck der Worte ist wahrer und kühner, als in den Arien und Recitativen, und die Instrumentalmusik über alle Beschreibung vortrefflich durch das Ganze gewirkt. Von besonderm Interesse sind die beyden Chöre:

„Denn er hat Himmel und Erde bekleidet mit herrlicher Pracht"

und: „Vollendet ist das grosse Werk."

Das Thema zu dem ersten hier genannten Chore ist in oratorischer und technischer Hinsicht, wegen seiner Würde und Deutlichkeit, bey so vielen Worten eines Perioden, ein wahres Muster eines Fugenthema. Wenn aber junge, arbeitslustige Harmonisten an allen fugirten Chören dieses Oratoriums, eine gewisse Leichtigkeit, Schlüpfrigkeit, oder übermüthige Freyheit nicht verkennen mögen; wenn sie bemerken müssen, dass in diesem grossen Werke keine einzige strikte Fuge vorhanden ist, obgleich es nicht an Gelegenheit dazu fehlt: so mögen sie sich desungeachtet gesagt seyn lassen, dass, so leicht und so voll und fliessend zu arbeiten nur dem möglich ist, der eine strikte Fuge mit allen ihren Attributen aufzustellen weis. Solche Beyspiele grosser Meister sind für junge Künstler so verführerisch, dass sie die Kunst, fugenartig arbeiten zu lernen, wozu, bey dem entschiedensten Talente, ein anhaltender, Jahre langer Fleiss erfordert wird, gar zu gern für eine leidige Schulfüchserey halten mögen. Es bedarf keines ausserordentlichen Grades von Talent und Kunst, ein Stück hervorzubringen, in welchem man in eine Partitur von vielen Notensystemen ein Ding hineinpasst, das Ungeübte um so eher für eine Fuge halten, je weniger es ihnen natürlich und gefällig scheint. Allein die Kunst, mit einem musikalischen Gedanken umzugehn, solchen auf eine interessante Art zu evolviren und jede Stimme sprechen zu lassen, dass sie ein bedeutender Theil des Ganzen bleibe und das Ganze etwas Schönes sey, dazu gehört eine Uebung im Fugensatze, die viel zu lange ist vernachlässigt worden; und zu Haydns unvergesslichen Verdiensten gehört demnach auch dieses, dass seine trefflichen Kompositionen, ihr Feuer, ihre Wahrheit und Würze, grossentheils dem schönen Gebrauche der Kontrapunkte und seiner Art zu fugiren zu danken haben; und Er, der mit seinem Genie und seiner ewig frischen jugendlichen Gedankenfülle alle seine Zeitgenossen hinter sich lässt, schämt sich nicht, seine Werke mit kontrapunktischen Schönheiten auszuschmücken, wodurch sie allen Veränderungen und Schicksalen der Zeit und Mode zum Trotz, unsterblich bleiben werden, so lange die Musik eine Kunst heisst.

Nachrichten.

Berlin, Ende Febr. Das bey weitem interessanteste der, seit meinem lezten Briefe hier gegebenen Konzerte, war die Aufführung der Jahrszeiten von Haydn, im königl. Opernhause, von der Kapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts gewählt. Einige Hindernisse noch vor der Aufführung, schienen diese erschweren zu wollen. Herr Kapellm. Reichardt, der die Direktion zu führen hatte, empfing die traurige Nachricht, sein hoffnungsvoller Sohn sey in der Elbe zu Magdeburg ertrunken, und eilte, seine Gattin zu trösten, von uns; Dem. Schmalz, wurde plözlich krank — Der Kammermusikus Herr Gürlich (auch als Komponist beliebt) übernahm das Direktorium, und die Solo-Partien wurden mit Hrn. Fischer (Simon), Herrn Hurka (Lukas), und Mad. Schick (Hanne) besezt; die Chöre, aus den öffentlichen Singanstalten der hiesigen Gymnasien und aus der Privatanstalt des Kantors, Herrn Adelung. Das äusserst zahlreiche und mit den höchsten Erwartungen versammlete Auditorium war bey mehrern Scenen ganz entzückt; und wenn man sich in Manches nicht zu finden wusste, so kann das, meiner Ansicht nach, eben sowohl in den Personen, als in der Sache liegen. Beweise geben die poetischen (ich meyne, die in Metrum gebrachten) oder unpoetischen Bemerkungen und Kritiken, mit denen nun hier alles Neue, sey es wichtig oder nicht, aufgenommen wird, und von denen auch die öffentlichen Blätter Einiges einrückten. — Righini's Tigranes ist bey jeder Wiederholung mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden.

Ueber die musikal. Beylage No. IV.

Die Arie ist aus der neuen Operette, das Blumenmädchen, von Fr. Rochlitz und Bierey, über welche mehr gesagt werden wird, da sie bey Breitkopf-Härtel gedruckt erscheint.

d. Redakt.

Dem Andenken *ZUMSTEEGS* von *einem Freunde.*

Welche Stimmen banger Trauer
Hör' ich leise seufzend schweben!
Wie sich durch des Forstes Schauer
Schwer des Nordsturms Flügel heben!
Aechzend weht es durch die Blätter,
Lauter rauscht es durch der Zweige Nacht,
Bis in seiner furchtbarn Macht
Nun der volle Sturm erwacht,
Und wie Gottes Donnerwetter
Ringsumher der weite Forst erkracht.
So erhebt sie sich die Trauerkunde,
Leise ächzend aus der Freundschaft Munde,
Wiederhallend in der Menge Heer,
Angeschwellt von lauten Klagen,
Tausendstimmig durch die Luft getragen:
Zumsteeg ist nicht mehr!

O des trauervollen Tages,
O des schrecklich schnellen Schlages,
Der die edle Frucht so frühe pflückt!
Kaum noch von Harmonika's Ergüssen,
Von der Himmelstöne Strom dahingerissen,
Wird der Geist ins bessre Land entrückt.
In das Land der höhern Schöne,
Wo er an der Hand des treuen Genius
Jenen Zauber seelenvoller Töne,
Jener Harmonien leichten Fluss
In der heiligen Begeistrung Stunden
Glücklich staunend einst gefunden.

Horch, wie Colma liebend klaget,
Wie Lenore tobt und zaget!
Wie die Frühlingsfeyer zum Orion dringt,
Sich um neugeborne Sonnen schwingt,
Weinend bey dem Feuerwurme,
Schmetternd bey des Waldes Sturme,
Laut aufdonnernd von Jehova singt!
Wie in jenes Tempels Hallen,
Balsam für der Reue Schmerz,
Hohe Freude für das Herz
Frommer Andacht bieder wallen!
Wie nun von der heil'gen Stelle
Schwebet der erhabne Chor,
Mächtig steigen Well' auf Welle
Zu der Gottheit Thron' empor!

An der Geisterinsel Strand
Führt den Liederschöpfer Gotters Hand.
Hier, hier war's, wo sein entflammter Busen,
Längst das Heiligthum der Musen,
Eine Stätte, seiner würdig, fand;
Hier ergoss sie sich die reiche Quelle,
Strömt' in Wellen, himmlisch rein und helle,
Durch der Zaubereyen Land;
Hier erglühen Polyhymnia's Altäre,
Hier blüht unverwelklich Zumsteegs Ehre,
Hier der Kranz, den stolz das Vaterland,
Den der Fremdling mit gerechter Hand
(Denn bey dieses Zaubers mächt'gen Siegen
Hatte selbst der Neid geschwiegen)
Um die edle Stirne wand.

Wie aus Kaliban die Thierheit brüllt!
Rings die Luft mit Schauern füllt!
Und des wilden Sturmes Dröhnen
Und der Sinkenden erstorbnes Stöhnen!
Welch Gewühl von neuen Tönen,
Das den schnell besiegten Geist
Bald zum Himmel, bald zur Hölle reisst!
Ahndungen, die lauschend schliefen
In des Herzens tiefsten Tiefen,
Wie vom Zauberschlag' erweckt,
Froh erstaunend aufgeschreckt!
Geisterwelten aufgeschlossen —
„Heil'ger Strand, wo Maja ruht!"
Wallte dir nicht hoch das Blut?
Ist dirs thauend nicht geflossen
Von den nassen Wimpern hin? —
Ariels getreues Streben,
Und Miranda's reiner Sinn,
Und der Liebe süsses erstes Beben,
Herz an Herz dahingegeben;
Und der Freundschaft glühendes Umarmen
Ach, und Maja's himmlisches Erbarmen!
Und wie Zumsteegs Geist, so schön, so gross,
Mächtig sich in's offne Herz ergoss?

Ach hinüber ist der hohe Geist gegangen,
Der in seinen Werken ewig lebt,
Ferner Enkel Busen einst noch hebt,
Dreymal selig nun empfangen
Von dem jubelvollen Kreis,
Edler Lohn dem Erdenschweis!
Bruder! Bruder! schallt's von oben.
Kaum hat Er den Blick erhoben,
Welche Wonne! Händel, Hasse, Graun,
Freudetrunken ihn zu schaun!
Und die kurz vor ihm entschliefen,
Mit ihm nach dem Kranze liefen,
Mozart, Naumann, lebend noch sein Freund,
Ewig, nun mit ihm vereint.
Auch die Dichter, die er schäzt' und kannte,
Die mit ihm Unsterblichen,
Deren Feuer gleich dem seinen brannte,
Heissen froh willkommen ihn.

Aber welche Gottheit seh' ich schweben
Durch den hohen Stralenpfad,
Die, von Himmelslicht umgeben,
Sich dem neuen Gaste naht?
„Edler Sohn, Dir ist's gelungen,
„Was des Jünglings Streben war!
„Dich umgiebt die längst gekrönte Schaar,
„Du auch hast den Kranz errungen,
„Und gefunden meine Spur;
„Nimm sie aus der Hand der Allnatur!

„Ich, die Schöpferinn von jedem Leben,
„Ich, ich bin's, die Mutter jeder Kunst.
„Zwar, umhüllet von der Sinne Dunst,
„Mag der Erdensohn mich schwer erstreben.
„Seltne Geister haben mich erkannt,
„Haben bergend Muse mich genannt.
„Sie beherrschten ihrer Brüder Herz,
„Rissen es durch Freud' und Schmerz,
„Streben nun in ihrem Chor
„Zur Vollendung kühn empor!"

In der Tonkunst Heiligthume
Hängt nun Zumsteegs Bild in ew'gem Ruhme.
Deutschland, ehre deinen Sohn,
Zoll' ihm dankbar den gerechten Lohn!
Und du Mutter edler Geister,
Wirtemberg, erkenne dich!
Dein ist jener Zaubertöne Meister,
Dem von Tausenden kaum Einer glich!
Später Nachwelt wird sein Lied ertönen,
Wenn der Mode leerer Schall zerrann,
Und sein Bild wird selbst die Menschheit krönen,
Denn er war ein guter edler Mann!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX. und die musik. Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. No. IX. 1802.

Ankündigung
Joseph Haydn's Messen
betreffend.

Niemand, der nur einiges Interesse an den wichtigsten Angelegenheiten der Tonkunst nimmt, wird die Nachricht gleichgültig seyn, dass der grosse Haydn sich entschlossen hat, nun auch das Vorzüglichste von dem, was er aus dem Schatz seines Geistes in der Stille auf den Altar der Religion gelegt hat, gemeinnützig werden zu lassen. Wenn seine andern Arbeiten für den Gesang von Einzelnen misverstanden oder gemisdeutet werden, da sie allerdings eine besondere Ansicht verlangen und also eine falsche zulassen: so ist das bey den Werken, wo des religiösen Mannes Herz sich ergiesst und auf seine Weise nur ausspricht, was jeder religiöse Mensch fühlt und also im Werke wiederfinden muss, wo der Künstler durch keinen, über Einzelnheiten sich verbreitenden Text zerstreuet wird, und wo er überdies gewisse äussere Formen (erste rohe Zuschnitte) schon vorfindet — gewiss nicht der Fall. Es herrscht im Ganzen in Haydns Messen nicht die düstre Heiligkeit und gleichsam immer büssende Frömmigkeit, die wir in den Messen der grossen Männer der vorigen Zeiten, besonders in Italien, finden; sondern eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth, und ein beglückendes sich bewusst werden der himmlischen Güter. Wer das an einzelnen Beyspielen haben will, der nehme nur die Sätze: Et incarnatus — Crucifixus — und Et resurrexit — aus der Messe vor sich, deren Erwähnung uns näher zur Ankündigung unsrer neuen Unternehmung führt.

Joseph Haydn wird nämlich diejenigen dieser geistlichen Werke, die er der Nachwelt zu übergeben wünscht, in voller Partitur in unserm Verlage erscheinen lassen. Die erste dieser Messen (Hauptsätze in B dur, fast mit allen gangbaren Instrumenten) ist schon beynahe ganz, nach seiner einzigen Handschrift, abgedruckt, und ist von uns nur darum nicht schon früher angekündigt worden, damit durch sie die Herausgabe der Jahreszeiten nicht gestört werden möchte. Sie ist eine der neuesten, und gewiss auch eine der allervorzüglichsten Arbeiten Haydns aus dieser Gattung.

Die Einrichtung der Folge dieser Werke ist ganz dieselbe, wie bey andern Partituren Mozartischer Werke unsers Verlags — wie z. B. bey Mozarts Requiem. Der einfache Heft kostet 1 Thaler 12 Groschen sächs. Pränumeration, das fünfte Exemplar frey. Druck, u. dgl. bleibt, wie bey jenen Werken. Um die Theilnehmer nicht zu übereilen, setzen wir den Pränumerationstermin für den ersten Heft bis Ende Juny an; nach dessen Verlauf der Preis verdoppelt wird. Die erste dieser Messen, von welcher hier zunächst die Rede ist, wird noch vor der Ostermesse gewiss ausgegeben werden und einen Heft ausmachen. Wir versehen uns auch bey dieser Unternehmung der Unterstützung des Publikums, das schon bey ähnlichen uns damit erfreuet und dadurch zur weitern Verbreitung der neuesten Tonkunst so wohlthätig mitgewürkt hat.

Leipzig, im März 1802.

Breitkopf und Härtel.

Musikanzeige.

Ich bin durch die günstige Aufnahme meiner Ersten Lieferung von Walzern u. s. w. und die Recension derselben in der Musikalischen Zeitung, ermuntert worden, nunmehro die 2te Lieferung von Walzern, Hops- und Schottischen Angloisen und Angloisen im 3/8 Takt, für das Klavier, und von leztern, zwey mit Begleitung einer Flöte und Violine, ebenfalls auf Pränumeration à 9 Gr. folgen zu lassen. Das 7te Exemplar wird frey gegeben, und wer 12 Exemplare nimmt, erhält ausser 2 Freyexempl. noch die vollstimmige Musik zum Abschreiben. Die Pränumeration steht bis im May d. J. offen, hernach ist der Preis 14 Gr. Im Julii sollen die Exempl. abgeliefert werden. Die Namen der Pränumeranten lasse ich dem

Werke vordrucken. Briefe und Gelder erbitte ich mir franko.

Pränumeration nehmen ausser mir noch an: in Annaberg, Herr Stadtmusikus Reinhold; in Chemnitz, Hr. Stadtm. Hunger; in Hohnstein, Hr. Musikus Bachmann; in Leissnig, Hr. Stadtm. Werner; und in Torgau, Hr. Hautboist Günther.

Schwarzenberg im Erzgebirge, im Febr. 1802.

Christian Friedrich Nötzel, Stadtmusikus.

Nachricht für Organisten.

Zur Ostermesse erscheint in unserm Verlage die zweyte Abtheilung des

angehenden praktischen Organisten, oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen, in Beyspielen; von Joh. Christ. Kittel, in 4. mit dem Portrait des Herrn Verf.

Der Inhalt dieser Abtheilung wird seyn: 1) Drey leichte Vorspiele nebst Chorälen, deren Melodien in griechischer Tonart gesezt sind. 2) Eine Reihe von Chorälen, deren jeder 12erley Harmonien über jede Strophe hat, um den Orgelspieler zu belehren, wie er durch seine Harmonie dasjenige geschickt ausdrücken soll, was sein vorgeschriebener Text besagt. 3) Sechs Vorspiele, als Anweisungen, wie der Organist aus einem Tone in einen weit entferntern übergehen soll, z. B. der Organist spielt vor aus C dur, und soll übergehn in den Ton der Musik aus Des dur u. s. w. 4) Eine Orgelfantasie. Diese Beyspiele begleitet ebenfalls wieder eine sehr lichtvolle Erläuterung.

Diese Abtheilung wird stärker an Bogenzahl, auf besseres Papier, und die Namen der Freunde dieses Unternehmens vorgedruckt. Der Pränumerationspreis für diesen Theil, geheftet, ist ein halber Laubthaler, und wer auf fünf Exemplare bey uns unmittelbar voraus bezahlt, erhält das sechste frey, welcher Betrag auch zugleich an den einzusendenden Geldern abgezogen werden kann. Wer sich mit dieser 2ten Abtheilung zugleich noch die 1ste anschaffen will, und sich direkte an uns wendet, erhält beyde Theile für 1 Laubthaler. Die Pränumerationszeit dauert bis Ende Aprils 1802; nach Ablauf dieses Termins wird der Preis beträchtlich erhöhet. Man pränumerirt darauf in allen Buch- Kunst- und Musikhandlungen. Erfurt, im Oktober 1801.

Beyer und Maring.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

v. Beethoven, 6 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 18. Liv. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Krommer, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 3 et 5. à 2 Thlr.

— — 3 Quatuors pour 2 V., Alto et B. Op. 6. 2 Thlr. 6 Gr.

Benincori, Aug., 3 Quatuors conc. p. 2 Viol., A. et B. Op. 3. 2 Thlr. 6 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 Quatuors pour Clarinette, Violon, A. et B. Liv. 1. 2 Thlr.

Hoffmeister, F. A., 3 Quatuors pour Clarinette, Violon, A. et B. Liv. 2. 2 Thlr.

Kreutzer, R., 6 nouv. Quatuors pour 2 V., A. et Vlle. Op. 2. Liv. 1. 2 Thlr.

Mozart, 3 Quatuors concertants p. 2 Viol., A. et B. Op. 10. Liv. 2. 2 Thlr.

Reicha, J., Sinfonie concertante pour 2 Viol. principaux. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même p. Violon et Violoncelle princip. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouverture de l'Irato ou l'Emporté à grand Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 11me Concerto p. Violon principal av. acc. 2 Thlr. 6 Gr.

Hoffmeister, F. A., Sinfonie conc. pour 2 Clarinettes av. acc. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Sinfonies conc. pour Clarinette et Basson av. acc. 2 Thlr.

Widerkehr, 2me Sinfonie concertante p. Clarinette et Basson princ. 2 Thlr. 6 Gr.

Méhul, Ouverture de Bion à gr. Orchester. 2 Thlr.

— — Ouverture d'Adrien à gr. Orchestre. 2 Thlr.

— — Ouverture d'Adrien, arr. en harmonie pour 2 Clav., 2 Cors, 2 Bassons et 2 pet. Fl. 1 Thlr.

(Wird fortgesezt.)

B

Andante soste

RÖSCHEN.

Stun-den! meiner Sehnsucht feuchter

Pianoforte.

p

(Haupt und Busen, zerreisst, zerstreuet sie.)

Blick bringt euch nim - mer zar - te

Kin - der Wege; mei-ne Brust nun

Clarinetto.

todt und leer, braucht Jahre ziehn herauf und scheiden, nimmer

Flauto.

ner Lie - be Glück bringt kein Früh - ling je zu - rück.

- sen; was ich lie - be muss ich missen, was mich lie - bet, lässt von

as soll — — — ich lan - - ger hier.

a tempo.

a piacere.

pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. Nº. 25. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente. *)

Von Franz Horn.

Es ist eine zwar schon alte, aber gar nicht zu tadelnde Gewohnheit, einer schriftstellerischen Arbeit (schriftstellerischem Spiel), wenn gleich nur von geringem Umfange, ein Motto voranzuschicken, das den Leser mit Freundlichkeit einladet, das Gegebene zu geniessen, und sich, wo möglich, daran zu ergötzen. Könnte ich wohl ein bedeutenderes wählen, als das bekannte in Shakspears Kaufmann von Venedig: „Wie mild das Mondlicht auf dem Hügel schläft! hier wollen wir sitzen und die Töne der Musik in unser Ohr schlüpfen lassen. Sanfte Stille und Nacht schicken sich wohl zu den Tönen der süssen Harmonie. Sieh, wie das Estrich des Himmels mit Platten von schimmerndem Golde dicht eingelegt ist. Unter allen diesen Sternen ist keiner so klein, der nicht in seinem Umlauf, gleich einem Engel, dem Cherubim mit dem Jugendblick entgegensinge; solch eine Harmonie ist auch in unsterblichen Seelen! Aber so lang' uns dies grobe Gewand der Sterblichkeit noch umhüllt, können wir sie nicht hören. — —. Nichts ist so fühllos, hart und ungestüm, dass nicht Musik auf eine Zeit lang seine Natur verändern könnte. Wer nicht Musik hat in ihm selbst, wen nicht die Eintracht süsser Töne rührt: zu Mord, Verrath und Raub ist der geneigt, träg' ist die Regung seines Herzens wie die Nacht, und seine Triebe schwarz wie Erebus. Trau keinem solchen!" — (Akt V, Scene I.)

Wer hätte wohl glauben sollen, dass diese anspruchlosen Worte Lorenzo's so ganz missverstanden werden könnten, als sie wirklich missverstanden worden sind. Noch vor Kurzem hat man diese Anklage erneuert, und den guten Shakspear der Excentricität beschuldigt, weil er ein so hartes Wort ausgesprochen habe, das so manchen unmusikalischen Menschen gleichsam vernichten müsse. Nur ist es Schade, dass die Fürsorge für solche Menschen, die durchaus keine Musik in sich verspüren, und eben deshalb, weil sie nicht die Eintracht süsser Töne rührt, in rauher Zwietracht oder stumpfer Trägheit nach dem todten, thierischen Bedürfnis allein streben können, und jeden ihrer Wünsche nur nach aussen hin richten müssen, weil nichts in ihrem Innern

*) Man übersehe diesen Titel nicht, damit man nicht höhere Forderungen an diese aphoristischen Versuche mache, als die sich mit dem Wesen des Fragments vertragen. Da überhaupt ein jedes nur für sich selbst spricht, ohne die Beziehung, in der es mit den andern und der gesammten Ansicht der Kunst steht, jedesmal zur Sprache zu bringen, so wird man mir auch wohl die Willkühr zugestehen müssen, sie rücksichtslos auf einander folgen zu lassen. Einen innern Zusammenhang unter diesen Aphorismen wird man indess, wenigstens dann nicht mehr vermissen, wenn ich sie alle werde geliefert haben, da diese meistens nur den Prolog bilden. d. Verf.

ist, das sie erfreuen und begränzen könnte — Schade nur, sag' ich, dass die Fürsorge für solche Menschen zu spät kommt, denn es bedarf wohl keines sehr hohen Standpunktes, um sie für todt im ächten Sinne dieses Worts zu halten. Aber gerade deshalb, weil sie doch das thierische Leben in sich fühlen, welches sie in blinder Rohheit geltend zu machen suchen, so sind sie allerdings in so fern gefährlich, und allenfalls auch aufgelegt zu allem dem, wovon Lorenzo sprach.

Dass die Kunst spielen solle, dass sie sich überhaupt nur als Spiel geriren könne, wenn sie ächte Kunst sey, diesen Satz giebt man im Allgemeinen wohl noch zu, allein bey der Anwendung desselben auf gegebene Werke der Kunst findet man nicht selten den determinirtesten Widerspruch, so dass es billig scheinen muss, jener erste Satz sey noch unverstanden geblieben, als man ihn bereits bejahete. Denn spricht man nicht noch immer von einem didaktischen Gedicht, einem bis in's innerste Mark hinein erschütternden und zermalmenden Trauerspiel, freut man sich nicht noch immer über so manches Gemählde aus der Niederländischen Schule — (deren beziehungsreiche Wichtigkeit ich übrigens gewiss nicht verkenne) wo das Schlachtvieh der Natur so getreulich nachkopirt ist, dass man mit den Händen darnach greifen möchte, und pflegt man es nicht der Musik als ihre höchste Tugend nachzurühmen, dass sie die verhärtetsten Verbrecher erweichen, und aus dem verwildertsten Herzen Thränen erpressen könne? —

Es ist wahr, die Musik vermag das alles, und um so mehr, wenn sie zu gewissen Hausmitteln ihre Zuflucht nimmt; allein diese Würkungen sind blos zufällig und subjektiv, und wenn wir von irgend einer dieser Zufälligkeiten Notiz nehmen wollen, so dürfen auch alle die andern, (dass man z. B., so lange man Musik hört, nicht leicht in Zorn geräth, zu Vergebung geneigt wird u. s. w.) auf ein gleiches Recht Anspruch machen. Ausserdem sind ja alle diese Würkungen offenbar auch durch andere Mittel zu erreichen, und die Kunst soll als Kunst mit keiner Kraft etwas theilen, die etwas anderes ist, als sie, und eben deshalb unter ihr steht. Auch kann sie ja als Kunst niemals sich zum blossen Mittel und noch dazu für einen ihr so ganz fremdartigen Zweck herablassen, da sie sich selbst Zweck ist. — Die Musik wird, wie die Poesie, den Menschen in seiner Gesammtheit ergreifen, sie wird alles Vereinzelte in ihm zu einer einzigen Harmonie zusammenfassen, die Menschheit in der erhabensten Blüthe in ihm hervorrufen, und auf diesem Standpunkte dürfte nicht leicht mehr von Thränenergiessungen die Rede seyn, die sich überhaupt wohl nur mit einer kränklich einseitigen Receptivität vertragen. Und doch arbeiten noch immer so manche Musiker auf diesen prekären Zweck hin, und sie halten sich für ächte Künstler, wenn sie nur die Thränendrüse in Anspruch genommen haben, da sie doch den ganzen Menschen in Anspruch nehmen sollten. Der Künstler soll frey seyn nach allen Seiten hin, und nur durch sich selbst bestimmt begränzt. — Man erlaube mir hier eine Stelle aus meinem Roman: Guiskardo anzuführen, wo ich (S. 58 ff.) folgende Erklärung niederzulegen wagte, die mir auch hier als beziehungsreich erscheint: Die Schönheit ist nichts anders als die Harmonie der Begränzung, das Gefühl der Unendlichkeit in der Endlichkeit, geschaffen und angeschaut von dem Gemüthe, das aus der innigsten Concentration des Verstandes und der Empfindung hervorgeht. Die Schönheit umfasst das Allgemeine, und, weil sie Alles ist in Einem, kann nie in den Funktionen des Einzelnen auch nur eine Ahnung derselben gefunden werden u. s. w.

Ja, selbst Thränen der Freude wird ein ächtes musikalisches Kunstwerk nicht bewirken wollen, weil sie doch immer ein Zeichen von der aufgehobenen Stille und Klarheit des Gemüthes sind, mit der allein die Werke der Kunst angeschaut werden sollen. Der wahre

Künstler wünscht sich gewiss nur einen ruhigen, dem Eindruck still sich hingebenden Zuschauer, keinen exaltirten.

Die Musik ist die allmächtigste Kunst, denn es giebt nur zweyerley Gattungen von Menschen, bey denen ihr Effekt, wenigstens zum Theil, verlohren geht: diejenigen, bey denen eine einseitige Reflexion die Oberhand gewonnen hat, und — Kranke. Bey den erstern wird sie ewig fremd vorübergehen, weil sie sie mit dem Verstande aufnehmen wollen und das so gern in Worte auflösen möchten, was keinem Worte sich vertrauen kann, sondern nur in geheimnisvollen Tönen sich an einander reiht. So erzählt Gretry in seinem Versuch über die Musik, dass Voltaire bey den süssesten Melodien mit einem verdriesslichen Gesichte da gesessen habe; und wie konnten sie auch in das verworrene Innere eines Mannes eindringen, der sich nie zur reinen Ansicht des Schönen zu steigern vermochte, weil es ihm an Tiefe des Gemüths fehlte, dem sich allein die Kunst offenbaren kann. An ihm mussten diese Harmonien beynah' feindselig vorübergehen, denn in ihm selbst war keine, und wir werden nie Musik vernehmen, wenn wir keine in uns haben. Diese hatte Voltaire nie gehabt, oder doch wenigstens sehr bald zerstört, da er mit dem Heiligsten einen frivolen Spott trieb, der dann zulezt, wie billig, nur sich selbst verspottete. Ganz anders würkte die Musik auf den reizbaren Rousseau, der wenigstens Ahndung hatte von dem Wesen der Poesie, wenn gleich nicht Kraft genug sie anzuschauen mit ungetrübtem Auge. Ihn rührte selbst die mittelmässige Musik von Gretrys Fausse magie so sehr, dass er dem Komponisten während der Aufführung derselben mehrere Male die Hand drückte, und versicherte, er habe sein Herz von Neuem diesen wohlthuenden Gefühlen geöffnet, denen er es schon verschlossen glaubte. Wer die in der That recht alltägliche Musik von der Fausse magie kennet, dem muss es allerdings schwer fallen, bey dieser Erzählung ein Lächeln zu unterdrücken, allein man wird es doch recht gern unterdrücken, wenn man an das so mannigfaltig verworrene äussere Leben Rousseaus denkt, das er selbst nicht Kraft genug hatte, zu besiegen, und das ihm nun wenigstens auf einige Minuten unterging. — Auf Kranke kann die Musik um deswillen nicht würken, weil für sie das Formelle verschwunden ist. Wenigstens ist der Effekt auf sie niemals der ächte.

Die Frage, ob die Musik mahlen dürfe, über die so viel gestritten worden ist, wird durch den einfachen Satz, welchen Jedermann zugeben muss: die Musik soll — musikalisch seyn, das heisst, sie soll für das Höchste der Empfindung die reinste Form geben — hinlänglich beantwortet und offenbar — verneint. Denn sie wird diese Aufgabe nicht lösen können, sobald sie in das Gebiet einer andern Kunst schweift. Daher soll sie nicht blos nicht mahlen, sondern auch nicht pittoresk seyn; das heisst: die Reflexion beschäftigen. Da sie überhaupt, wie so eben gesagt worden ist, nur in dies Gebiet schweifen kann, ohne sich das bestimmte Wesen dieser Kunst anzueignen, so wird dadurch nothwendig ein innerer Zwiespalt in ihrer ganzen Organisation entstehen müssen, sie ist dann weder Musik, noch Mahlerey, noch Plastik, sondern sie schwankt nur unsicher und regellos von der einen zu der andern, und indem sie alle zu vereinigen sucht — was nur die Poesie vermag — gelingt es ihr nur, das Ausserwesentliche derselben zu entlehnen. Für den gebildeten Zuhörer, der hier bald von der Empfindung zur Reflexion, bald von der Reflexion zu der Empfindung geworfen wird, kann daher ein solches Werk der Künstlichkeit nur durch das Erwägen der grössern oder geringern Kraft interessant werden, die an diesen Irrthum verschwendet wurde, und durch die Konsequenz, mit der er durchgeführt worden ist.

Ganz anders verhält es sich indess mit einer gewissen mahlerischen Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Mahlerey nennen, aber sie ist nur den erhabensten Genies, einem Mozart, Cimarosa, Cherubini und einigen wenigen andern eigen. — Auch einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den Don Giovanni ein romantisches Leben erscheinen, und alle seine wechselnden Gestalten werden sich vor dem innern Auge zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die sich immer kühner und immer bedeutungsvoller verdrängen, bis zuletzt die dunkle Ahndung erfüllt wird, und eine unbekannte übermenschliche Kraft dieses Leben untersinken lässt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen. — Wer fühlt wohl bey Cimarosa's heimlicher Ehe, Paisiello's Müllerinn, Cherubini's deux journés*), Salieri's Axur, und Piccini's Dido, den nordischen Himmel noch, wenn er auch draussen trübe und schwer genug sich zu uns herniederbeugte? Wem sollten nicht milde südliche Lüfte entgegenwehen bey dem ersten Duett im Axur, und dem lieblichen Terzett im ersten Akt von Winter's Elisa?

Beyläufig — doch warum auch nur beyläufig? — warum ist man zum Theil so wenig gerecht gegen Winter, da man doch die Verdienste anderer Komponisten genug zu erheben weis? Sollten die seinigen noch irgend einem Zweifel unterworfen seyn? Ich zweifle sehr, dass hier mit Grund gezweifelt werden könne, und ob ich gleich nur sein unterbrochnes Opferfest und seine Elisa kenne, so kenne ich doch in diesen beyden Opern genug, um die ächte Genialität, die sie beyde bezeichnet, zu verehren. Ich habe mich ehemals recht sehr gewundert, wenn mir der Zufall gewisse Journale zuführte, (die zu nennen der Mühe nicht werth ist, weil sie meistens schon verblüht sind) und ich in denselben die traurigen Expektorationen der Beschränktheit lesen musste, die die Genialität zu richten sich erdreusten wollte, aber ich wundere mich jezt billig über meine Verwunderung, denn in der That, die Inkonsequenz in der Beurtheilung der Werke der schönen Künste ist unter dem Heer der gewöhnlichen Schriftsteller zur Konsequenz gesteigert, und selbst bey der vagsten Geschmacksverwirrung versichert man mit seltner Kühnheit, man gebe nur gediegene Resulutate einer klaren Ansicht des Schönen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola (Alto) et Basse par W. A. Mozart. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

Rec., der dieses herrliche Konzert in Partitur vor sich liegen hat, kann allen guten

*) Auch der Text dieser Oper ist bekanntlich nicht so schlecht, als bey den vielen französischen Opern. Einige Situationen sind nicht unglücklich angelegt, und auch ziemlich lebhaft durchgeführt, allein sie können unmöglich schadlos halten für die unzählige Menge süsslichsauerer Gemeinplätze, die dies Stück durchwässern. — Da muss man alle Augenblicke von céleste humanité hören, die wohl selten schlechter gelobt ist, als hier, und der Spruch: Un bienfait n'est jamais perdu, welcher auch schon auf dem Titel steht, und wirklich fixe Idee bey dem Verfasser geworden zu seyn scheint, geht wie ein grob gewebter Faden durch die ganze Arbeit hin. Die Charaktere sind alle recht sehr gehalten, aber man kann in der That den Wunsch nicht unterdrücken, sie möchten nicht gehalten seyn, denn so bestimmt sie sind, so bornirt sind sie auch, und selbst die gemeinsten unter ihnen werden noch obendrein durch die ängstlichste Motivirung erkältet, die unmöglich interessant seyn kann, da sie selbst es nicht sind.

d. Verf.

Klarinettisten die fröhliche Gewissheit ertheilen, dass kein anderer, als Mozart — nur er es geschrieben haben kann; dass es folglich in Ansehung der schönen, regelmässigen und geschmackvollen Komposition das erste Klarinett-Konzert in der Welt seyn muss; denn so viel dem Rec. bewusst ist, existirt nur dies eine von ihm. Freylich ist es schwer, und zwar sehr schwer, wovon sich jeder, der die Klarinette nur einigermassen kennt, durch einen auch nur flüchtigen Ueberblick mehrerer Stellen in diesem Konzerte z. B. gleich auf der ersten Seite, Zeile 13 und folgende, leicht überzeugen wird. Aber welcher Klarinettist sollte sich der angenehmen Mühe und Beschäftigung, es zu studiren, zu üben und gut zu erlernen, nicht gern unterziehen, da ihm alsdann die schönste Belohnung, die dem Künstler als Künstler nur werden kann, nämlich sich selbst und alles um sich her durch die Allgewalt wahrer Kunst zu entzücken und hinzureissen, sicher wird und — werden muss? Wirklich hält sich Rec. fest überzeugt, dass jedem geschickten Klarinettisten die gute Exekution dieses Konzerts Ehre und Bewunderung, so wie jedem Zuhörer — wie er auch empfinden und welche Gattung der Musik er vorzüglich lieben möge, wenn er nur Gefühl für diese himmlische Kunst hat — Vergnügen gewähren wird. Das erste Allegro desselben ist vortrefflich gearbeitet und enthält fast alle diejenigen Sätze und Koloraturen, wodurch der fertige Klarinettist vorzüglich glänzen kann. Der gefühlvolle findet in dem Adagio mehr, als er bedarf, um innigste Rührung mitzutheilen und allgemein zu erwecken. Sollte indess auch jemand weder Kenntnisse zur Bewunderung des ersten Satzes, noch Gefühl für den zweyten haben, so wird er sich doch hoffentlich an dem eben so feinen als edlen Witze und Schertze des dritten Satzes, eines sehr gefälligen Rondo's, hinlänglich amüsiren können. Lässt ihn aber auch dieses kalt und unbefriedigt, empfindet er auch dabey gar nichts, wodurch ihm das Bewustseyn irgend eines innern Vergnügens oder Wohlbehagens, einer Zufriedenheit oder Annehmlichkeit räthselhaft oder erklärbar würde: so kann er solches für das sicherste und untrüglichste Kennzeichen oder Merkmal halten, dass er für diese Kunst durchaus weder Sinn noch Gefühl habe. Schon mehreremale war es dem Rec. bey der Beurtheilung vorzüglich guter Werke leid, seinen Lesern nicht einmal die ausgezeichneten Schönheiten oder Vollkommenheiten darin anschaulich machen zu können, ohne einen beträchtlichen Theil des Ganzen hinzuschreiben, wozu selbst die ausgedehntesten Gränzen solcher Anzeigen bey weitem unzureichend gewesen seyn würden; da es hingegen so wenig bedarf und so sehr leicht ist, Flecken und Fehler aller Art, grosse und kleine aufzusuchen, hinzustellen und einleuchtend zu machen. Auch in dem vor uns liegenden Konzerte giebt es der Kleinigkeiten unendlich viele, die freylich auch einzeln an und für sich betrachtet, ganz artig und niedlich, aber so doch nur immer Kleinigkeiten sind, da sie hingegen zusammenvereinigt als wohlgeordnete Theile des Ganzen dieses zu dem erheben, was es wirklich ist — zum Meisterstück. Um nicht Kennern und Verehrern Mozartscher Kompositionen diese und die zu Anfange der Recension angeführte Behauptung augenscheinlich zu beweisen, wird es schon hinlänglich seyn, nur das Anfangsthema und einige daraus hergeleitete kanonische Veränderungen im doppelten Kontrapunkte, die sämmtlich schon im ersten Ritornelle vorkommen, nebst einer kleinen Stelle aus dem unvergleichlich schönen, zur sanften Schwermuth hinreissenden Adagio, anzuführen. Um den Raum soviel als möglich zu ersparen, sezt Rec. die Hauptstimmen in diesen Beyspielen nur auf zwey Linien. Welche ausserordentliche Würkungen durch die genaueste Kenntnis aller nur gebräuchlichen Instrumente und deren höchst vortheilhafte Anwendung der auch besonders darinn von keinem je erreichte Mozart hervorzubringen vermochte, weis jeder, und wird daher hoffentlich auch jeder bey diesen Beyspielen gehörig in Anschlag zu bringen wissen.

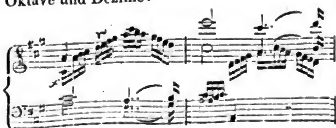
Thema.

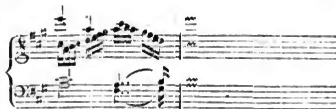


Kanonische Veränderung im doppelten Kontrapunkt der Duodez u. s. w.



Imitationen im doppelten Kontrapunkt der Oktave und Dezime:

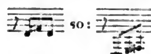




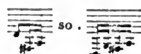
Aus dem Adagio ¾ Takt in D dur:



Schliesslich findet Recensent noch nöthig zu bemerken, dass Mozart dieses Konzert für eine Klarinette, die unten bis ins c geht, geschrieben hat. So müssen z. B. folgende Stellen in der Principal-Stimme sämmtlich in die tiefere Oktave versezt werden. Seite 4. Syst. 10. Takt 1 und 2, das erste 4tel. S. 5. Syst. 3. Takt 6, vom 2ten 4tel bis Syst. 4. Takt 7. das 3te 4tel. S. 5. Syst. 5, die 3 lezten Noten. S. 5. Syst. 6. im 2ten Takt die beyden lezten Noten und im 3ten die erste. S. 3. Syst. 15. T. 2 muss anstatt:



und S. 4. Syst. 10. T. 3. anstatt:



stehen. Und auf diese Art sind sehr viele Stellen versezt und verandert worden. Beson-

ders ist dies auffallend im Adagio S. 7. Syst. 5. Takt 6 und 7. Syst. 6. T. 1 bis 5; und Syst. 7. Takt 5 u. s. w. vor allen andern aber die Versetzung im Rondo S. 8. Syst. 8. die 2te Hälfte des ersten und die erste Hälfte des 2ten Taktes, wie auch S. 9. die beyden lezten und S. 10 die beyden ersten Takte u. s. w. Da nun aber bis jezt solche Klarinetten, die unten bis c gehen, noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden müssen, so ist man den Herausgebern für diese Versetzungen und Veränderungen für die gewöhnliche Klarinette allerdings Dank schuldig, ob das Konzert gleich nicht dadurch gewonnen hat. Vielleicht wäre es eben so gut gewesen, es ganz nach dem ursprünglichen Originale herauszugeben, und diese Versetzungen und Veränderungen allenfalls durch kleinere Noten zu bemerken.

Herr Musikd. Müller in Leipzig hat dieses Konzert aus dem a dur in's g dur transponirt, für die Flöte arrangirt, und ist dieses dasselbe Konzert, welches unter folgendem Titel:

„*Concert pour la Flûte traversière avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Viola (Alto) et 2 Basse par W. A. Mozart, arrangé d' un Concert pour Clarinette p. A. E. Müller.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)"

erschienen ist. Da man eher auf 20 mittelmässige Flötenisten stösst, ehe man auch nur einen erträglichen Klarinettisten findet: so hat sich allerdings auch Hr. Müller um die Gemeinnützigkeit dieser vortrefflichen Arbeit Verdienst erworben. So sehr aber auch dieses Konzert selbst unter den vorzüglichern Flöten-Konzerten vortheilhaft hervorsticht, so wenig ferner die bey dem Arrangement desselben angewandte Sorgfalt des Hrn. Müller zu verkennen ist: so konnte es doch weder durch die Transposition in den tiefern Ton G, noch vielweniger durch die sehr häufigen, obgleich schlechterdings nothwendigen Veränderungen und Versetzungen gewinnen. Wenn überdies — wenigstens nach des Recensenten Meynung — die Flöte als konzertirendes Instrument der Klarinette bey weitem nachsteht: so kann es so wohl nur denen besonders gefallen, die nicht Gelegenheit hatten, es in seiner ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen. Da man indess an wirklich guten Flöten-Konzerten keinesweges Ueberfluss hat, so müssen dergleichen Erscheinungen guten Flötenisten allerdings sehr angenehm seyn.

Nachrichten.

Ueber die deutsche Oper zu Braunschweig während der diesjährigen Wintermesse.

Die Magdeburger Schauspielergesellschaft, deren Regisseur, Herr Schmidt, auch als Theaterschriftsteller nicht unbekannt ist, und die ich während der Messe zu Braunschweig habe kennen lernen, wo sie wöchentlich 4 bis 5 Vorstellungen gab, verdient in der That eine nähere und gründlichere Betrachtung, als die man ihr bisher zu Theil werden liess. Es ist hier nicht der Ort, ihre Vorzüglichkeiten und Mängel in Hinsicht des Drama zu zergliedern, ich betrachte sie jezt nur von der Seite der Oper, die allerdings auch ihre glänzendste ist. Man gab in einem nur zu sehr beschränkten Zeitraume: Don Juan, die Entführung aus dem Serail, die Zauberflöte (beyde zweymal), Axur (gleichfalls wiederholt) und die Müllerinn. Die blose Aufführung dieser Stücke ist ein hinlänglicher Beweis, dass es der Direktion dieser Gesellschaft ein edler Ernst sey, den Theil des Publikums, der sich schon in trauriger Genügsamkeit an der faden Tanzmusik gewöhnlicher Opern nur zu sehr erbaute, von Neuem zur Empfänglichkeit für wahre ächte Musik zurückzuführen. Ob es ihr damit gelingen werde, das liesse sich allerdings im Allgemeinen wohl mit Recht bezweifeln, allein das darf den edlen Eifer nicht wankend machen. Man versagt dem Kinde — und ist

es nicht noch viel zu wenig gesagt, wenn man einen gewissen Theil des Publikums mit einem recht kindischen (nicht kindlichen) Kinde vergleicht? — man versagt ihm, meyne ich, die Erfüllung seiner thörichten Wünsche und giebt ihm, was ihm zu geben ist. Versteht es sich nicht damit zu befassen, je nun, so thut man das Rechte, blos um es gethan zu haben.

Die erste Sängerinn, in deren Besitz diese Bühne erst seit wenigen Monaten seyn soll, ist Dem. Schäfer. Sie trat hier zum ersten Male als Astasia im Axur auf und gewährte uns sowohl durch die sanfte Lieblichkeit, als durch die umfassende Stärke ihrer Stimme ein Vergnügen, das Braunschweigs Einwohnern, besonders seitdem sie ein französisches Theater in ihren Mauern haben, niemals gewährt wurde. — Ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass Dem. Schäfer schon jezt eine der vorzüglichsten Sängerinnen Deutschlands sey, und dass man die gegründetste Hoffnung hat, sie werde dieses Lob immer mehr und mehr zu verdienen suchen, weil nur ein reiner Enthusiasm für die Kunst sie auf die Bühne führte, die so oft mit Nebenzwecken von der bizarrsten Art betreten wird. — Auch war es nicht diese Rolle allein, in der sie selbst die Bewunderung derer erzwang, die sonst nur die sogenannte französische Musik lieben, (denn im Ernst lässt sich wohl von keiner französischen Musik reden). Auch in den Rollen der Konstanze, der Donna Anna und der Königinn der Nacht, erneuerte und vermehrte sie den Eindruck, den sie gleich am ersten Tage erregt hatte. — Wie wohl that es nicht einem Jeden, der den Sinn für ächte Kunst sich noch erhalten hat, in diesen Opern endlich einmal wieder die erhabene Geistigkeit — man erlaube mir das Wort — die Mozarts Werke bezeichnet, zu bewundern, da man sich so lange an der Flachheit eines Gretry, an der Durchsichtigkeit eines Dalayrac, und an den Sprüngen eines Mehül hatte weiden müssen. Diesem leztern Musiker, der die bekannte Oper, Euphrosine ou le tyran corrigé komponirt hat, soll man in Frankreich den Namen eines französischen Mozart gegeben haben, weil er sich, wie man sagt, einmal hat verlauten lassen, dass er diesen für eines der grössten musikalischen Genies halte, und die hergebrachte Zahmheit der gewöhnlichen französischen Musik hinlänglich verachte. Man kann es diesem Komponisten auch wirklich nicht absprechen, dass er sich viele Mühe giebt, etwas Besseres zu liefern, als man in seinem Vaterlande gewöhnlich zu liefern pflegt, und dass ihm sogar zuweilen einige Satze aus Mozarts Werken mit unterlaufen, die er in der Ueberschwenglichkeit seiner Begeisterung muss — abgeschrieben haben. Ich wiederhole es noch einmal, wie mussten sich alle diejenigen gehoben fühlen, die die Empfänglichkeit für die Schönheit ächter Musik sich noch erhalten haben, von den dünnen Brühen und mattkalten Laxativen jener ästhetischen Humoralpathologen zu dem Nektar eines Mozart und zu der kräftigen und angenehmen Brownischen Kur eines Salieri und Paisiello zurückzukehren. Das vortreffliche Braunschweigische Orchester trug denn auch nicht wenig dazu bey, den Genuss, welchen uns Dem. Schäfer durch ihren Gesang gewährte, durch eine harmonische Begleitung zu erhöhen.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. №. X. 1802.

Bemerkungen über die Stimmungsart, wodurch man die gleichschwebende Temperatur zu treffen sucht, nebst einer Ankündigung.

Woher mag es kommen, dass man bey dem Stimmen der Orgel und des Klaviers diesen Zweck (eine Temperatur zu treffen) so selten, ich möchte behaupten, niemals ganz erreicht? Ohnstreitig daher, weil man dabey den gewöhnlichen Quintenzirkel zum Grunde legt. Es ist eine bekannte Sache, dass, wenn man alle Quinten ganz rein stimmet, besonders die lezten gegen ihre grossen Terzen unerträglich scharf, hart (d. h. viel zu hoch) klingen: die 12te (und lezte Q.) aber zu ihrer Oktave (dem Tone, damit man zu stimmen angefangen hat) gar nicht zu brauchen ist, weil sie die Grenzlinie derselben um ein ganzes Komma überschreitet. Natürlicher Weise ist man, um dieser Unvollkommenheit abzuhelfen, auf den Einfall gekommen, jeder Quinte von ihrer Höhe den 12ten Theil dieses Komma's abzubrechen und so jene Temperatur zu treffen. Dieses Mittel ist auch theoretisch betrachtet, so zuverlässig, dass sich nicht das geringste dawider einwenden lässt. Allein welches Ohr ist im Stande, den 108ten Theil eines Tones zu bestimmen? Ueberdieses ist man bey dem Stimmen geneigter, den Intervallen an Höhe zuzusetzen, als zu nehmen. Diese Geneigtheit kommt wohl daher, weil, wenn Stimmung der Saiteninstrumente nöthig ist, die unreinen Saiten fast allemal zu tief sind. Dadurch wird es uns nach und nach zur Gewohnheit, bey dem Stimmen immer die Höhe für die Tiefe zu begünstigen, und nicht selten zu verlangen, den Intervallen (selbst bey der vollkommensten Reinheit) an Höhe zuzusetzen. Und so wird, bey der gewöhnlichen Methode (nach Quinten) zu stimmen, der Zweck freylich verfehlt. Des Umstandes nicht zu gedenken, dass das Ohr durch Anhörung eines beständigen Einerley (hier der Qnintén) endlich ermüdet, weniger aufmerksam, desto mehr aber zweifelhaft wird, ob es für die Höhe oder Tiefe entscheiden soll. Ich habe, da von meiner frühen Jugend an das Studium der Musik die Stunden meiner Muse ausfüllt, auch vorzüglich darüber nachgedacht, ob man nicht die gleichschwebende Temperatur auf einem bequemern und weit sicherern Weg, als auf dem bis jezt gewöhnlichen, erlangen könnte, und ich glaube so glücklich gewesen zu seyn, einen gefunden zu haben, und will ihn in einer kleinen Abhandlung, unter dem Namen:

Versuch Orgel und Klavier auf eine leichtere und zuverlässigere Art, als auf die gewöhnliche des Quintenzirkels, gleichschwebend zu temperiren,

bekannt machen. Ich wähle den Weg der Pränumeration. Diese beträgt 8 Gr. (den Speciesthaler zu 1 Thlr. 8 Gr. sächs. gerechnet) und soll bis zu Ende des Juni d. J. von mir selbst, und von den Buchhandlungen, als zu N. von N. u. a. angenommen werden. Auf 6 Exempl. wird das 7te freygegeben. Briefe und Geld erbittet man sich postfrey.

Schloss Hartenstein, im Schönburgischen, in Sachsen, d. 28sten Febr. 1802.

W. H. Weller,
der verw. Gräfin v. Schönburg Sekretär.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, J., 4 Sinfonies à gr. orch. Op. 95. Liv. 2-5. à 1 Thlr. 12 Gr.

Pfeilstüker, N., Concert pour Clarinette princip. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, J., Concertos pour Clarinette principale. No. 1 — 9. à 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 2me Pot-Pourri ou air varié pour Viol. av. acc. de Viol. et B. 18 Gr.

Demar, S., recueil d'airs connus de div. Operas var. p. Viol. av. A. 1 Thlr. 21 Gr.

Wranitzky, A., 2 Sonates p. Viol. av. accomp. de Basse. Op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

Hoffmeister, 12 Variations p. Fl., Viol., Alto et Vlle. Op. 5. 1 Thlr. 4 Gr.

Devienne, F., 2 et 3me Pot-Pourri pour une Fl., av. Viol. ad lib. à 16 Gr.

Conti, 3 Duos, p. 2 Violons. Op. 9. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, J., 6 Duos concertants pour 2 Clarinettes. Op. 1. 2. 4. 5. 7. à 1 Thlr. 21 Gr.

Schall, C., 3 Duos concertants p. 2 Violons. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, 6 Duos concertants p. Viol. et Violoncelle. 1 Thlr. 21 Gr.

Gebauer, l'ainé. 3 Duos extr. des oeuvr. de Pleyel et arr. p. 2 Hautb. conc. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Girault, A., 6 Duos concert. p. 2 Violons. Op. 1. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Collection des airs de l'Irato, arrang. pour 2 Viol. par Seb. Demar. 1 Thlr. 22 Gr.

Viotti, 3 nouv. Duos concert. p. 2 Vlles. Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 nouv. Duos concert. pour 2 Viol. Liv. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, recueil d'airs choisis de l'Opéra d'Adrien, arr. p. 2 Fl. 1 Thlr. 22 Gr.

Bonnet, J. B., 6 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 2. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Nouvelle édition des Solfeges d'Italie composés par Leo, Hasse, Durante, Scarlatti, Porpora, Majoni, Caffaro etc. 6 Thlr.

de Marin, V., Duo pour Harpe et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

Adam, L., 3 gr. Sonates p. le Fortépiano. Op. 8. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Dussek, J. L., 3 gr. Sonates pour le Fortépiano. Op. 45. 2 Thlr. 6 Gr.

v. Beethoven, L., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 10. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 2 Son. do. Op. 14. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sonate à 4 mains p. le Fortépiano. Op. 6. 1 Thlr.

Steibelt, 3 Sonates p. Fortép. av. acc. de Violon. Op. 42. 2 Thlr.

Weiskopf, L., 2me et 3me Pot-Pourri ou Caprice pour le Fortép. à 1 Thlr. 6 Gr.

Dussek, J. L., 6 Sonates faciles pour le Pianof. av. acc. de Violon. Op. 46. 2 Thlr.

v. Beethoven, 3 Trios pour le Pianof., Violon et Vlle. Op. 1. 2 Thlr. 14 Gr.

Eler, 5 Sonates pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ad libit. Op. 8. 2 Thlr. 6 Gr.

Thollet, 6 romances de Demoustier. Op. 5. 1 Thlr. 4 Gr.

Pfeffinger, Ph. J., 6 Chants de différens caracteres av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Demar, Seb., 2me Duo conc. pour Harpe et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

— — le même pour Harpe et Fortép. Op. 22. 1 Thlr. 12 Gr.

— — le même p. Pianof. et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouvert. de l'Irato, arr. p. la Harpe av. acc. de Viol. et Vlle. p. Vernier, fils. 1 Thlr.

— — Ouvert. de Bion, arr. p. dito. 1 Thlr.

— — la même arr. pour le Pianof. p. L. Adam, av. acc. de Viol. et Violonc. 1 Thlr.

— — Ouvert. de l'Irato, arr. p. dito. 1 Thlr.

Berton, Ouverture du Grand Devil, arr. pour le Pianf. av. acc. de Violon. 18 Gr.

Weiskopf, L., 3 Sonates pour le Fortép. av. acc. de Viol. et Basse. Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.

Clementi, M., 12 Walzes p. le Pianof. av. de acc. Tamb. et Triangle. Op. 40. 2 Thlr.

Caussé, J., Sonate pour le Fortép. av. acc. de Fl. obl. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Dumonchau, Ch., 1er Pot-Pourri d'Airs des Mysteres d'Isis p. le Fortép. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Trio pour le Fortép. avec acc. de Viol. et Vlle obl. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Mestrino, 12 gr. Solos ou études p. le Viol. Liv. 1. 1 Thlr.

Kreutzer, Marche et Air de Ballet d'Astianax arr. p. la Harpe et Pianof. p. Dalvimare. 18 Gr.

Dalvimare, M. P., Fandango, air fav. tiré du Ballet des noces de Gamache varié pour la Harpe. 1 Thlr.

Gucnée, L., 3 Duos concert. pour 2 Viol. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Dumonchau, Ch., 6 Airs variés p. 2 Violoncelles. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Ferrari, G. G., 18 Walzes pour le Pianof. avec acc. de Violon et Tambourin ad libitum. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. F., 24 Sonatines faciles pour 2 Fl. trav. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Woldemar, méthode de Clarinette, contenant tous les principes de cet Instrument etc. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten März. No. 26. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Die Musik giebt die Form der Empfindung, aber sie soll sie rein und bestimmt darstellen. Diese Bestimmtheit wird ihre Universalität keinesweges aufheben, wie es bey dem ersten oberflächlichen Blicke scheinen könnte, im Gegentheil wird sie allein unter dieser Bedingung möglich werden. Das Schwankende der Form — man erlaube mir hier den Ausdruck — wird dem Gemüth des Zuhörers die Freyheit nehmen, statt sie ihm zu geben, und will er diese Unsicherheit verwandeln in ruhige Gewissheit, so wird er in dem Augenblicke selbst Schöpfer seyn, statt das Geschaffne aufzunehmen. Die Musik giebt uns nicht die Empfindung selbst, sondern sie umhüllt das Höchste derselben in uns mit der reinsten Form. Es ist, als breite sie vor uns den lichten, zartgewebten Schleier aus, unter dem das Trefflichste und Kühnste sich klar, aber ohne Grellheit entfaltet.

Da eine jede Kunst, als solche, das Unendliche im Endlichen darzustellen strebt,. so begreift es sich schon um deswillen leicht, dass die ächten, vollendeten Werke derselben nicht eigentlich begriffen werden sollen. Der Verstand wird seine Fragen hier nicht beantwortet finden, denn die Kunst hat eine höhere Aufgabe zu lösen, als die er ihr geben könnte. Der blos verständige Mensch wird daher nie eine klare Idee von der Schönheit bekommen können, weil er auch an sie noch Fragen thut, da doch von keinen mehr die Rede seyn kann, weil sie gleichsam die ewige beruhigende Antwort für alle ist, die jemals erhoben werden können. Daher ist dem geläutertsten Verstande die Kunst fremdartig, und um so mehr, je näher er sie sich zu bringen sucht, und wenn nur selbst unter den gebildeteren Menschen einmal die ganze Sache recht bestimmt und offenherzig zur Sprache gebracht würde, es dürften hier leicht Dinge gehört werden, die — freylich nur per antithesin — ein ganz eignes Licht auf das Wesen der Kunst würfen. Dem Verstande, als einer einseitigen Funktion, kann die Kunst nichts anders seyn, als das Facit eines mit Klugheit durchgeführten Rechnungsexempels. Bey den Werken der Poesie, besonders der dramatischen, weis er sich auf diese Art allerdings noch einigen Genuss zu verschaffen, der, wenn er gleich unendlich dürftiger ist, als der, des wahren Kunstliebhabers, doch immer Interesse genug hat, um sie ihm bedeutend zu machen. Er sucht die Einheit in dem Mannigfaltigen des Stoffs, er zählt die einzelnen Punkte, die so sinnvoll an einander gereiht sind, er reisst einzelne Stellen heraus, die ihm als Reflexionen genug thun, oder, wenn er noch einen Schritt weiter thut, so ergözt er sich an den erhabenen Charakteren, die so wohl gebildet und kräftig dargestellt worden sind, und in dem Kampf mit anderen Charakteren doch immer nur auf sich selbst beruhen und einig sind mit sich selbst — mit einem Wort, er hat hier einen noch grösseren Genuss, als ihm die Auflösung eines sinnreich gebildeten — Räthsels gewährt. Einen ähnlichen weis er sich auch bey den Werken der Mahlerey und Bildhauerkunst zu verschaffen, ob er gleich bey

der leztern fast noch gewaltsamer verfahren muss, da sie durchaus die reine Anschauung seiner Gesammtheit verlangt, um ganz genossen zu werden; — allein wie wird er auf seinem Standpunkte, selbst bey der grössten Anstrengung, sich auch nur einen ganz geringen Genuss verschaffen können, bey der Tonkunst? *) Sie vermag es nicht, Begriffe zu bilden, nicht Wahrheiten auszusprechen, nicht die Reflexion zu beschäftigen — so lange sie die ächte ist — aus ihren Bildungen lassen sich keine einzelne Punkte herausnehmen, kein Facit ziehen; sie vermag das alles nicht, und verschmäht es zu vermögen. Daher denn auch die seltsamen Urtheile über diese Kunst von Männern, die sonst in mancher Hinsicht tief und richtig blicken, daher das harte Wort von einem unsrer ehrwürdigsten Philosophen, sie sey eine schreiende Kunst, die sich aufdringe. Mit dem lezteren Vorwurfe kann es indess unmöglich Ernst seyn, da sie im Gegentheil in weiter Ferne und ungeahndet an so Manchem vorübergeht. — Sie ist die reine Unbegreiflichkeit, aber gerade deshalb lässt sie auch die reine, intellektuelle Anschauung zu, die sich freylich nicht lernen lässt. Sobald sie daher diese Unbegreiflichkeit aufgiebt, und sich zu der traurig beschränkten Verständlichkeit herabwürdigt, nach der sich ein grosser Theil des Publikums allerdings sehnen mag, so hört sie auch eben deshalb auf, Musik zu seyn, und wird eigentlich die Parodie derselben, aber in dieser Parodie liegt auch ihre eigne. Ein grosser Theil unsrer sogenannten komischen Musik gehört in diese Gattung, denn sie ist nicht eigentlich komisch, sondern nur lustig auf eine gemeine Weise, und die Musik soll das nie seyn, denn auch auf sie lässt sich das anwenden, was Schiller von dem Mädchen aus der Fremde sagt:

> Beseligend war ihre Nähe
> Und alle Herzen wurden weit,
> Doch eine Würde, eine Höhe,
> Entfernte die Vertraulichkeit,

weil das Unendliche im Endlichen dargestellt werden soll, nicht das Endliche im Endlichen. Auf nichts Höheres darf der grösste Theil desjenigen, was wir so gewöhnlich für Musik ausgegeben finden, Anspruch machen, aber leider findet sie gerade deshalb, weil sie ein beschränktes Stück aus der Beschränktheit herausreisst, unbeschränkten Beyfall bey einem Theile des Publikums, der, wie man behaupten will, der grössere ist, und obendrein gewöhnlich seinen Beyfall lauter und imponirender auszudrücken vermag, als jener kleinere Theil, der den stillen Genuss zu sehr liebt, um ihn durch Händeklatschen zu unterbrechen. Der Künstler, aber im ächten Sinne dieses misshandelten Worts, wird das Publikum beherrschen — (und jener kleinere Theil möchte sich so gern von ihm beherrschen lassen, wenn anders hier überhaupt noch von Herrschen und Beherrschtwerden die Rede seyn kann) — aber freylich, so lange noch die mehresten Komponisten nach dem schnellverhallenden, monotonischen Beyfall der Menge ringen, und sich von ihr belehren lassen, statt sie zu belehren, so lange werden wir jene erhabene Unbegreiflichkeit mit einer leeren, dünnen Verständlichkeit vertauscht sehen, an

---

*) Es ist von vielen vorzüglich guten Köpfen bekannt genug, dass die Musik sich nicht mit ihnen befreunden könne. Auch von Lessing — den man wohl den ächten Repräsentanten des verständigsten Verstandes nennen dürfte — ist die Anekdote bekannt genug, dass die Musik ihn nicht zu erfreuen vermochte! Ist dies wirklich der Fall gewesen — denn wer kann bey der traurigen Anekdotenmanie in Deutschland, (für deren Ausrottung wir billig nicht weniger besorgt seyn sollten, als für die der Pocken) hierüber irgend etwas mit Gewissheit sagen, — ist sie aber wirklich entschieden, so gewinnt sie, von dieser Seite betrachtet, ein neues Interesse.

d. Verf.

der sich der grosse Haufen ergözt, weil er sich in ihr beschauen kann, so lange werden denn auch die Wenzel Müller, Ferdinand Kauer u. s. w. fortfahren, die Musik in der Musik zu persiffliren und diese Persifflage für Musik auszugeben.

Kein moderner Dichter hat wohl diese Unbegreiflichkeit der Musik so tief gefühlt und so kunstvoll anzuwenden gewusst, als der grösste: — Shakspear. — Wie lieblich eröffnet sie nicht das Lustspiel: Was ihr wollt; wie romantisch schlingt sie sich im Sturm durch alle die zartgebildeten Situationen hindurch, wie bedeutend ertönt sie im Kaufmann von Venedig, wie ernst und wie so ganz würdig der Tragödie verkündet sie den edlen Schatten Cäsars und den tiefergreifenden Fall der schuldlosen Desdemona. — Auch das Wunderbare, mit dem sich der grösste Theil der Zuschauer nicht durch sich selbst allein befreunden kann, weil er sich zu sehr nach dem sogenannten Natürlichen sehnt, wird hier fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam umgeben von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst zu dem nüchternsten Gemüth mit jenem süssen Schauder reden, den ausser ihm noch Niemand hervorzurufen vermochte, als Mozart im Don Giovanni.

Dieser Mozart ist denn auch unter allen modernen Künstlern der einzige, der eine Vergleichung leidet mit Shakspear. In ihnen beyden erscheint uns das allseitige Leben in jenem warmen Glanze, der sich Niemanden beschreiben lässt, der ihn nicht selbst zu erblicken vermag, in ihnen beyden ist kein Streit mehr zwischen dem Ideellen und Reellen, dem Intensiven und Extensiven, die hier in sicherster Vereinigung ruhen, in ihnen ist überhaupt von keinem Kampfe mehr die Rede, sondern wir erblicken nur die stille, ewig siegende Gewalt, die in sich selbst beschlossen ist, da sie das Uebersinnliche ergriffen hat. Sie ist bestimmt begränzt durch sich selbst, wodurch das Unendliche eine Erscheinung wird für die Phantasie, da es als solches nicht erscheinen kann, weil das Unbegränzte nur von der Vernunft gedacht, aber nicht von der Einbildungskraft gefasst werden kann. Das Vermögen dieser bestimmten sicheren Begränzung bey dieser universellen Ansicht ist in der That nur Mozarts und Shakspears Eigenthum.

Auch die Vorwürfe, die man dem Englischen Dichter gemacht hat, und leider! hier und da auch noch wohl macht, sind unserm edeln deutschen Musiker zu Theil geworden. — Das Komische und Tragische, sagt man von Shakspear, liegt in seinen Werken auf eine seltsame Art durch einander geworfen, und eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, macht uns in wenig Augenblicken darauf durch einen bizarren Einfall oder barokken Ausdruck ihrer Empfindungen zu lachen, oder kühlt uns doch dergestalt ab, dass es dem Dichter hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Und so kann er, sezt Richardson hinzu, mit ausnehmender leidenschaftlicher Gewalt, mit einem ungemeinen Feuer der Phantasie, bey der grössten Stärke des Ausdrucks, die Leiden der Könige und Fürsten schildern; wenn er aber historische Thatsachen

---

*) Des ungeachtet hat man es versucht, auch das Unendliche in seiner Reinheit darstellen zu wollen, wodurch denn natürlich die grösste Unreinheit entstehen musste, und jene chaotisch durch einanderwogenden Töne, die sich selbst nicht verstehen, und nur das Ohr betäuben, statt in's Gemüth zu dringen. d. Verf.

irrig schildert, und noch mehr, wenn er unverträgliche Gemüthsbewegungen. mit einander vermengt, so kann er zugleich einen Widerwillen in uns erregen, der das Vergnügen, welches er uns verschafft hätte, sehr vermindert; er kann unser Bedauern veranlassen, dass seine Kenntnisse nicht ausgebreiteter, oder dass seine kritischen Einsichten nicht ausgebildeter wären.

Unmöglich kann dieser Widerwille, der durch Shakspears sogenannte Vermengung unverträglicher Gemüthsstimmungen in Richardson erzeugt wurde, grösser gewesen seyn, als der meinige, während ich diese Stelle abschrieb, wozu ich mich zwingen musste, da man doch billig jedem Tadler sein Recht widerfahren und ihn ganz ausreden lassen muss. Indessen verhallen dergleichen Urtheile gar bald, und Shakspear ist sowohl hierüber, als über so manche andere sogenannte Fehler, die man ihm angedichtet hat, von unserm grössten Dichter, der es auch fast einzig würdig war, im Wilhelm Meister bereits hinlänglich gerechtfertiget; nur von Mozart, der doch so ganz einig ist mit dem ersten der modernen Dichter, weil er der erste Musiker ist, von ihm dauert ein ähnliches Urtheil noch immer fort, und selbst einige sonst geistvolle Verehrer seines Genies sprechen ihn nicht frey von dieser Vermischung des Tragischen und Komischen. Allein hier ist es gerade, wo sie irren, denn es ist nicht das Tragische und Komische, welches er zusammenstellt, sondern das Romantische mit der Parodie desselben, so wie dies auch bey Shakspear der Fall ist, der überhaupt nicht eigentlich Tragödien und Komödien, sondern romantische Dramen schrieb.

So wie Shakspear im Mozart angetroffen wird, so liesse sich wohl eine Parallele ziehen zwischen Cimarosa und Cervantes, denn in beyden weht der milde, südliche Hauch, den keine Stubenwärme ersetzen kann, und der frische Blumenduft, vor dem selbst der künstlichst gemischte Wohlgeruch weichen muss. Alles ist in ihnen durchaus klar, bestimmt, ruhig, und scheint sich selbst an sich zu freuen. Schiller dürfte vielleicht in Salieri den Reflex finden, ob er gleich in der Hinsicht höher steht, als der Musiker, dass er sich nicht wie dieser in einem einzigen Werke fast ganz erschöpfte, welches man dem Komponisten des Axur ohne Ungerechtigkeit vorwerfen könnte. Unumschränkte Beherrschung des Stoffs, errungene Würde und Erhabenheit sind hier die charakteristischen Merkmale. Mit Gozzi liesse sich vielleicht Piccini vergleichen, wegen der freyen Beweglichkeit und der Kraft, die mannigfaltigsten Situationen an uns vorüberzuführen, und zum harmonischen Ganzen zu ründen. Für Göthe wüsste ich in der That keinen ganz würdigen Musiker, der sich ihm gleich stellen dürfte, und nur etwa aus der Vereinigung Cherubini's, Winters und Paesiello's würde ein Resultat hervorgehen, das seiner Poesie gegen über zu stehen verdiente.

Als Antithese dieser Vergleichung der würdigsten Dichter und Musiker liesse sich die der schlechten hinzufügen; allein wie würde sich die Mühe belohnen, das Eigenthümliche jeder Schlechtigkeit aufzusuchen?

Wer nicht etwa gar der Meynung des bekannten traurigen Anmerkungenmachers zum Shakspear, Herrn Steevens, ist, oder des zwar nie verwelkten, aber ewig welken Boileau Despréaux, nach welcher das Sonett die Erfindung eines literarischen Prokrustes seyn soll, der wird gewiss die Frage nicht überflüssig finden, warum die deutschen Musiker es bis jezt noch gar nicht versucht haben, irgend ein Gedicht dieser Art zu komponiren. Sollte das Eigenthümliche in dem Innern des Sonetts: „still begränzte und beruhigte Empfindung" oder die äussere Struktur, die nothwendige metrische Form, der Musik widerstreben? — Ich kann mich davon nicht überzeugen, aber vielleicht finden sich Schwierigkeiten, die ich

nicht zu übersehen vermag. Deshalb warf ich diese Frage auf, und ich wünschte sehr, dass sie eine entscheidende Antwort veranlasste.

Mozart und Shakspear kommen auch darin überein, dass sie die einzigen Künstler sind, die dem Sinn des Zuschauers einen Geist erscheinen lassen können, an dessen Unbegreiflichkeit das Gemüth zu glauben gezwungen wird. Auch ist es gerade das Begreifen dieser Unbegreiflichkeit allein, das uns mit jenem süssen Schauer erfüllt, wenn die dunkle Gestalt des dänischen Königs über die Bühne schreitet. Wir fühlen es bestimmt, dass keine einzelne Funktion des Geistes hinreichend war, um diesen Geist hervorzurufen, und auch der nüchternste Mensch nimmt hier den einseitig klügelnden Verstand gefangen, damit er nicht die reine Receptivitat des Gemüths störe. Doch fast noch allmächtiger wird der Geist des Gouverneurs im Don Giovanni würken müssen, denn von ihm ist selbst die Sprache entfernt worden, durch welche Hamlets Geist uns näher befreundet wird. Jenen umgiebt eine Musik, für die die Sprache kein Wort zu sagen vermag, ausser dass sie keines für sie habe, welches auch das einzige erschöpfende ist. Diese Töne des finstern Wesens sind durchaus grell geschieden von denen, die das klare Leben bezeichnen, auch wenn es, wie bey den meisten Personen dieser Oper, schon im Sinken ist. In der That, man dürfte den, der an dem Satz noch zweifelt, dass die Kunst die Darstellung des Unendlichen im Endlichen sey, statt aller Demonstrationen nur in diese Oper führen, und er wird von der Wahrheit jenes Prinzips überzeugt werden müssen, wenn er anders noch von irgend einer Wahrheit überzeugt werden kann.

Ich wiederhole es: Shakspear und Mozart sind die einzigen Künstler, die Geister auftreten zu lassen im Stande sind, die sich wirklich als Geister geriren. Die Erfahrung scheint diesem Satz allerdings zu widersprechen, indem bekanntlich unsre Bühnen — besonders in dem vorigen Jahrzehent — von Geistern wimmelten; allein es giebt Geister, die selbst den heiligsten Schwüren dieser Titulargeister, dass sie wirklich ächte Geister wären, keinen Glauben beymessen wollen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Genres de Musique des différens peuples arrangés pour le Piano par L. Félix Despréaux (5me Partie du Cours d' Education de Musique et Piano du même Auteur.) A Paris. (6 Liv.)

Diese Sammlung enthält die Ouverture aus der Villanella rapita von Paesiello; ein Rondo aus der Italiana in Londra, von Mengozzi; eine Siciliena; ein französisches Charakterstück la Legère; eine Arie und ein Menuett aus der französ. Oper Armide; Acht Präludien; zwey Angloisen; ein englisches Lied; Variationen aus den folies d'Espagne; ein Lied aus Languedoc; ein Tambourin; ein savoyardisches Lied; den schweizerischen Kühreigen; Hillers Lied: Ohne Lieb' und ohne Wein; eine Allemande, einen Walzer und eine Polonoise. — Was lässt sich ausser der Anzeige des Inhalts von einem solchen zusammengeraffften musikalischen Blumenstrauss sagen! Die Idee ist besser, als die Ausführung. Es müsste nämlich nicht uninteressant seyn, Lieder und Tänze von so vielen Nationen, als nur immer möglich, in einer Reihe von Heften, allenfalls mit leicht verständlichen Fingerzeigen ihres besondern Charakters und Ausdrucks, herauszugeben; das Nationale müsste bey einer solchen Zusammenstellung sehr kenntlich werden und diese könnte nicht ohne mancherley Betrachtungen lassen. Wenn diese Sache einem Manne von Einsicht und Geschmack in die Hände fiele — könnte er doch Manches davon

zu Variationen verarbeiten — so müsste das eine sehr unterhaltende Reihe von Musikstücken geben.

Nachrichten.

Ueber die deutsche Oper zu Braunschweig während der diesjährigen Wintermesse.

(Beschluss.)

Die zweyte Sängerin bey dieser Bühne ist Madame Ciliax. Ihre angenehme Stimme ist nur von sehr mässigem Umfange, und ich muss gestehen, dass ich sie doch lieber reden höre, als singen, weil ihr Gesang nicht ganz frey ist von einer gewissen sichtbaren Anstrengung, die sie zuweilen zur Künstlichkeit verleitet. Uebrigens ist sie eine sehr talentvolle Schauspielerinn, die selbst unbedeutenden, charakterlosen Rollen (z. B. dem sogenannten naiven Mädchen im Räuschchen und der Therese in den Geschwistern vom Lande) Bedeutung und Charakter zu geben weis. Ihr Spiel ist um so angenehmer, da sie die Farben niemals grell, sondern immer nur leise und sparsam aufträgt, eine Eigenschaft, die ich bey den wenigstens deutschen Schauspielerinnen gefunden habe. Ihr Organ ist sehr reizend. — In Opern waren Pamina und die Müllerinn ihre Hauptrollen, von denen ihr die erstre am besten glückte.

Fräulein Lahrbusch die ältere, und Mad. Becker sind nicht eigentlich Sängerinnen, ob sie gleich zuweilen von der unerbittlichen Nothwendigkeit gezwungen werden, als solche aufzutreten. Doch ist die erstere als Schauspielerinn nicht ohne Anlage, und es scheint fast, (welches ich als eine seltne Merkwürdigkeit anführen darf) als glückten ihr die schwersten Rollen am meisten. So gab sie z. B. die Elisabeth in Schillers Maria Stuart mit so vieler Einsicht und Mässigung, dass selbst von der schroffen Antithetik im Verhältnis zu der glaubigen Maria Manches hinweggewischt wurde, das man bey aller Ehrfurcht für Schillers Genius nicht ungern hinweggewischt sehen darf.

Fräulein Lahrbusch die jüngere und die beyden Demoiselles Toskani singen gleichfalls nur nothgedrungen, doch verrathen die lezteren seltne Anlagen für das Lustspiel.

Hr. Deichmann und Hr. Ciliax haben sich in die ersten und zweyten Opernrollen getheilt. Der erstere, welchen ich als Tarar, Don Juan und Tamino hörte, hat viel Metall und Wohllaut in der Stimme; aber es scheint ihm noch an Schule zu gebrechen, die sich auch durch alle Anstrengung, die bey ihm zuweilen an das Forcirte gränzt, nicht ganz ersetzen lässt. Durch anhaltendes Studium kann er indess noch einer der ersten Sänger werden, so wie auch Hr. Ciliax, den wir in den Rollen des Biskroma, Oktavio (im Don Juan), Belmonte und des Barons in der Müllerinn sahen. In der leztern Rolle zeigte er am meisten, was er vermag, wenn er wirklich will, und wir müssen gestehen, dass wir die liebliche Weichheit seiner Stimme nur bey wenigen Sängern Deutschlands trafen, und es oft bedauerten, dass wegen der ausserordentlichen Grösse des Braunschweigischen Theaters gewisse Feinheiten derselben, besonders in den hintern Logen des ersten und zweyten Ranges, verhallen mussten. Beyde Sänger, die in ihrer Art gewiss bedeutend sind und ihren Platz nicht ohne Ehre behaupten, sind indess von einem Theile des Publikums mit einer Gleichgültigkeit aufgenommen worden, die in nichts anderm ihren Grund haben kann, als in der ästhetischen Lethargie, von der, wie man sich hier und da in's Ohr raunen will, ein nicht eben kleiner Theil Deutschlands, besonders des nördlichen, befallen seyn soll. Wir wollen nicht darauf nachsagen, und nur sowohl diese Sänger, als auch Herrn Schmidt, der sich in komischen und tragischen Rollen als ein denkender Schau-

spieler bewiesen *), und gleichfalls, besonders in den leztern diese abgestumpfte Unempfindlichkeit — (versteht sich immer nur von einem gewissen Theile) — erfahren hat, an das goldne Wort des guten Venusiners erinnern: Spernere vulgus. Horaz sezt noch das böse Wort malignum hinzu, welches mir aber hier nicht passend zu seyn scheint, weil bey einer gewissen breiten Abgeschliffenheit, von der man sich gleichfalls etwas in's Ohr raunt, nicht eben der Aufwand von Kraft zu spüren seyn soll, der zu diesem malignum erforderlich ist. Wir lassen das alles dahingestellt seyn, und setzen nur noch hinzu, dass der Haufen, von welchem Horaz redet, bey uns Modernen weit seltner auf der Gallerie und im Parterr, als in den ersten Logen zu finden sey. Die Inhaber jener unteren Plätze sind allerdings meistens roh; aber bey dieser Rohheit ist nicht selten Kraft, die sich mit der Zeit noch zur Klarheit steigern kann, allein bey einem nicht geringen Theile der Besitzer jener ersten Plätze will man eine gewisse harmonische Zähheit bemerkt haben, die den Inhaber zulezt noch zu einem aimablen Petrefakt erheben kann, eine gewisse lächelnde Nichtsheit — (man erlaube dem Urtheilenden dieses wunderliche Wort) — die mit sich selbst gar nicht übel zufrieden ist. Gegen eine solche Zufriedenheit haben jene Unzufriedenen nun allerdings mancherley einzuwenden, und ganz besonders scheint ihnen das abgedroschne alte Sprichwort hierher zu passen, dass, wo nichts ist, der Kaiser (der Poesie oder Musik) sein Recht durchaus verlohren habe, auch meynen sie, es sey eine recht eigentliche Sünde wider den heiligen Geist (in uns) sich länger als im Vorbeygehen mit diesen unheiligen Nichtgeistern zu befassen. — Einsender dieses lässt diese Urtheile alle, wie vorhin, auf sich selbst beruhen, findet aber noch nöthig, hinzuzusetzen, dass der ächte Künstler nicht stehen bleiben darf bey diesem Spernere vulgus, sondern, um sich selbst zu genügen, unaufhaltsam fortschreiten soll, und er wird sich nie ganz genügen, wenn er ächter Künstler ist; denn es giebt bekanntlich nur Annäherung zum Ideal.

Am 25. Febr. gab man ein Stück, das, wie sich manche meiner Leser vielleicht aus den Hamburger Zeitungen erinnern werden, in

*) Am entschiedensten zeigte sich sein Talent als Graf Leicester in Maria Stuart, (besonders in der Schreckensscene des fünften Akts, die er mit weiser Mässigung darstellte) und als Hamlet. Diese leztere Rolle — vielleicht die schwerste unter allen — gelang ihm besser, als wir sie bisher von irgend einem Schauspieler gesehen haben, ob wir gleich einige der bedeutendsten Bühnen Deutschlands kennen. Sie war das Resultat eines reifen Studiums aller jener Schriften, in denen Hamlets Charakter ergründet werden soll, besonders des Wilhelm Meister, dem es bekanntlich nicht genügte, das Wesen der Romantik zu erschöpfen, sondern auch allein beschieden war, das erste durchgreifende Wort über die moderne Tragödie zu sprechen. Es schien, als biete Hr. Schmidt alle seine Kraft auf, um uns diesen so unendlich bedeutungsvollen Charakter so rein darzustellen, als möglich, und wir gestehen gern, und sind es ihm schuldig zu gestehen, dass es ihm grösstentheils gelang, und dass er es verschmähte, im Einzelnen zu glänzen, da die Gesammtheit Hamlets ihm klar geworden zu seyn schien. Denn gerade einige Einzelnheiten waren es, die ihm nicht glückten, z. B. sein Verhältnis zu Laertes, die Scene mit ihm im Grabe der Ophelia, sein Benehmen bey dem Anblick des Leichenzuges. Man sieht, dass nicht die gewöhnliche Bearbeitung Hamlets gegeben, sondern manche Scene des Originals gerettet wurde, über welche die ehemaligen Quasi-Kunstrichter ihr voreiliges Veto ausgesprochen hatten. Es versteht sich übrigens von selbst, dass keine einzige dieser Verarbeitungen zu billigen sey, denn dahin wird es doch nun hoffentlich bald gekommen seyn, dass man einsehen lerne, in keinem dramatischen Werke Shakspears stehe irgend ein Wort zu viel oder zu wenig! — Sezt man doch das bey jedem leidlich guten Dichter voraus und nur bey dem ersten und kunstreichsten aller Modernen wollte man es bezweifeln? —

d. Verf.

Kopenhagen viel Unglück angerichtet hat, indem bey dem ungewöhnlichen Zulauf vier bis fünf Menschen erdrückt wurden. Es heisst Herrmann von Unna, ein Ritterspiel mit Gesang vom Abt Vogler. Dies Werk, das so feindselig wie eine Schlacht gewürkt hat, verdient wohl, dass man einige Worte darüber rede, besonders, da es bis jezt nur auf wenigen deutschen Theatern ist gegeben worden. Im ersten Akt wird der Kaiser Wenzeslaus mit seiner Gemahlinn Sophie gekrönt, wobey denn allerley Worte (in Jamben) gewechselt werden, die nicht besonders interessant sind, aber einige Chöre gesungen werden, die uns den Komponisten desto interessanter machen. Bauern und Bäuerinnen tanzen nach einer sehr angenehmen Musik, aber die Kaiserinn fällt des ungeachtet in Ohnmacht, man weis nicht recht warum. Im zweyten Akt sagt Herrmann von Unna dem weichlichen Wenzeslaus allerley erbauliche Wahrheiten aus dem Stegreife, und bedient sich dabey einiger trefflicher Ausdrücke des Marquis Posa, aber ohne ihn zu citiren, welches man billig hätte erwarten sollen. Auch erfährt man, dass er ein junges Mädchen, mit Namen Ida liebt, die er (wie der Tempelherr die Recha) aus dem Feuer gerettet hat. Ein Bote bringt die Nachricht, die Kaiserinn sey krank; Wenzeslaus lässt die Priester versammeln, um für sie zu beten, und mit einem herrlichen Chor schliesst der zweyte Akt. Im dritten Akt lässt sich die kranke Kaiserinn von Ida etwas vorsingen, wozu sie das gute Kind mit den Worten (aus dem Wallenstein) auffordert, es solle eine Stimme des Wohllauts in ihr wohnen. Im vierten Akt wird Ida vor dem heimlichen Gericht von einem falschen Freunde Herrmanns der Zauberey angeklagt, welcher leztere gar in den Verdacht geräth, dem Kaiser nach dem Leben getrachtet zu haben, weshalb man ihn billigerweise in's Gefängnis wirft. Das heimliche Gericht stimmt plötzlich einen Gesang an, um sich zu einem wackern Entschluss über Ida zu stärken. Es ereignen sich allerley seltsame Umstände, die Idas Unschuld bestätigen, und bey dem falschen Freunde rührt sich das Gewissen. Im fünften Akt bricht gar eine Rebellion aus, die aber der edelmüthige Herrmann dämpft, weshalb er denn auch wieder zu Gnaden angenommen und mit der Hand der unschätzbaren Ida belohnt wird. Auch die Kaiserinn scheint plötzlich wieder gesund geworden zu seyn, der falsche Freund ersticht sich und die falsche Freundinn nimmt Gift. Dann ertönt von Neuem ein sehr lieblicher Chor und das Stück schliesst, ohne dass man begreift, warum nicht noch etwa ein zehn bis zwölf Akte hinzukommen, denn da es eigentlich gar nicht angefangen hat, so endigt es sich auch nicht eigentlich; und das ganze Stück besteht gleichsam nur aus einzelnen schiefen und krummen Linien, mit einem stumpfen Bleystift (etwa in der Dämmerung) auf's Papier geworfen. Hier und da sind einige Reflexionen aus Schillers dramatischen Werken eingestreut, die sich auf diesem magern Grunde seltsam genug ausnehmen. — Die Musik, die durch dieses Stück hingeht, giebt indess reichlichen Ersatz für die Dürftigkeit des Autors; sie wird den meisten Lesern wahrscheinlich schon durch den Ruf bekannt seyn, der sie mit Recht sehr vorzüglich nennt. Sie ist durchaus originell; ich möchte sie klassisch nennen.

Einiges über die französische Bühne zu Braunschweig folgt im nächsten Stück.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten März. N°. 27. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Ein vollendetes Trauerspiel, bey dem die lezte Instanz — ich meyne die der Beruhigung — nicht übergangen werden darf, ist vielleicht deshalb bey uns Modernen nur durch das Medium der Musik möglich. Nicht mit einem innern Groll gegen das Schicksal, das als eine furchtbare Antithese im Hintergrunde der Handlung steht, nicht mit dem Gefühl der ewigen Disharmonie zwischen Freyheit und Nothwendigkeit, nicht mit diesem inneren Zwiespalt in der Brust sollen wir das Theater verlassen; zurückführen soll uns der Dichter zur lieblichen Idee der Menschheit, uns aussöhnen mit dem Schicksal, dem der Held unterliegen muss. — Die griechischen Tragiker (Aeschylus und Sophokles) versäumten diese Instanz niemals, und es lag auch in der innersten Tiefe ihrer Natur, dass sie sie nicht versäumen konnten. Allein dem neueren Dichter, der nun einmal nicht zu Griechen redet, werden sich Schwierigkeiten entgegen setzen, von denen jene in dem schönen Gefühl der Freyheit, die nur durch sich selbst beschränkt wurde, keine Ahndung haben konnten. Es scheint, als versagte bey uns Modernen das permanente Wort jenen wohlthätigen Effekt und nur das Transitorische der Musik könne ihn hervorbringen. — Wer sollte sich nicht in manchem Trauer- oder vielmehr Grässlichkeitsspiele der Deutschen, besonders im fünften Akt, wo der unbarmherzige Dichter gleichsam selbst auf die Bühne zu treten scheint, um auch das noch zu zerschlagen, was das Schicksal verschont hat, wer sollte sich dann nicht nach irgend etwas sehnen, das ihn beruhigte? Ja, selbst bey unsern vorzüglicheren Dramen werden wir oft diesen Wunsch nicht unterdrücken können, um aus dem Reich des Ernstes in das Gebiet des Spiels versezt zu werden. — Und wäre es etwa der erhabene Mann nicht werth, der nach der grossen Qual der lezten Tage den langen Schlaf zu thun wünscht, dass einige sanfte Harmonien das disharmonische Leben vergessen liessen, das ihn bis dahin umgab, dass einige wohlthätige Akkorde ihm folgten auf dem dunkeln Gange, wohin ihm niemand nachgeht, als der feindselige Freund, auf dessen Schulter er vertrauend sich einst stützte?

Man frage nicht: Woher soll diese Musik kommen? denn diese Frage, hier aufgeworfen, versteht sich selbst nicht, und es kann keine Antwort darauf gegeben werden, als die, dass sie sich von selbst giebt.

Göthe hat in seinem Egmont diese Beruhigung durch Musik auf eine Art zu erreichen gewusst, die in jeder Hinsicht unnachahmlich ist, so wie alles, was dieser Meister gab. Weit entfernt uns zu erschüttern und zu ängstigen, berührt uns dieses Drama nur mit leichtem Spiel — (und gerade deshalb, weil es uns in unserer Mitte aufgegriffen hat, wodurch allein das Spiel möglich

wird — *) und endigt mit einem Triumphgesang, — in den die Muse der Tragödie mit einzustimmen scheint.

Es ist ein fast allgemeines Vorurtheil, dass die Musik nicht durch sich selbst bestehen könne, und sich selbst allein nicht genug sey. Doch ist dieser Irrthum wenigstens noch erträglicher, als der traurige Gebrauch, den nur eine bizarre Vermischung von Sybaritischem und Böotischem Sinn, von dieser Kunst zu machen fähig ist, den physischen Genuss durch sie erhöhen zu wollen. Wer würde daher nicht gern unserm Kant beystimmen, wenn er in gerechtem Unwillen ausruft: Eine Tafelmusik bey einem festlichen Schmause grosser Herren ist das geschmackloseste Unding, was die Schwelgerey immer ausgesonnen haben mag." (S. Anthropologie, S. 250.)

Es ist bekannt, wie schlecht Gretry's Versuch ausfiel, in der Musik Ironie auszudrükken, ob er gleich vollkommen überzeugt war, sie sey ihm vorzüglich geglückt, um welche Leichtigkeit sich zu überzeugen, man ihn billig beneiden muss. Es war überhaupt sehr natürlich, dass er die Ironie, wie die Meisten seiner Landsleute, mit Persifflage verwechselte, und noch natürlicher, dass ihm als gerechte Strafe für diese Verwechselung auch diese Persifflage selbst nicht glückte, indem sie gleichsam einen Seitenpas machte und auf ihn selbst zurücksprang. — Wie übereilt ist aber wohl der Schluss, dass es der Musik überhaupt unmöglich sey, diese Form darzustellen, dem ohnehin die Erfahrung gänzlich widerspricht. Ich erinnere nur an Axurs treffliche Arie: „Glück der stolzen spröden Irza!" im dritten Akt dieser Oper. Auch in Mozarts Werken kann es nicht an Beyspielen fehlen.

„Die Musik ist nur darum eine schöne (nicht blos angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel seichte (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstlern, weil jene doch auch zum Verstande, diese aber blos zu den Sinnen reden."

Dieses seltsame und so vag hingeworfene Urtheil muss man noch immer so oft hören, dass es wohl der Mühe werth seyn dürfte, einige Worte darüber zu reden und um so mehr, da sich diese Urtheilenden auf eine bedeutende Autorität stützen. Allerdings würkt die Musik mit der Poesie gemeinschaftlich, aber nur um ein neues Produkt zu bezwecken. Diese Vereinigung ist dynamisch, (nicht mathematisch, in welchem Fall allein von einer ersten und zweyten, einer oberen und einer untergeordneten Kunst geredet werden dürfte) und durch sie entsteht die Oper. In ihr dient weder die Poesie der Musik, noch die Musik der Poesie zum Vehikel, welches, streng genommen, überhaupt nicht einmal einen ächten Sinn giebt; will man aber auf einen Augenblick bey dieser schwankenden Idee bleiben, so müsste es wohl noch eher scheinen, als diene hier die Poesie der Musik zum Vehikel. Wer ist dieser Don Juan, diese Lodoiska, dieser Tamino, dieser Figaro, ohne diese Töne, in denen sie, wie die Götter und Göttinnen im Homer, gleichsam auf Wolken, als lebende Gestalten daher schweben?

---

*) „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. — Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Schiller, in den Briefen über ästhetische Erziehung. (Horen 1795. St. II, S. 88.) d. Verf.

Der folgende Satz, in welchem von den seichten Köpfen unter den Tonkünstlern die Rede ist, hängt mit dem vorhergehenden so wenig zusammen, dass man ihn entweder für ein durchaus abgerissenes Dictum, das in dieser Einzelnheit Platz nimmt, weil es sonst keinen finden konnte, oder nur für das Siegel ansehen muss, das dem Räsonnement aufgedrückt werden soll. — Aber sagt dieser Spruch denn auch wirklich etwas Wahres aus? Gewiss nicht, denn sind es immer nur die seichten Köpfe, die zu öffentlichen Geschäften sich nicht passen? Wohl, so erkläre man sich nur darüber, wofür man Shakspear und Cervantes, Mozart und Cimarosa halte! Ueberhaupt kann bey ächten Künstlern von Seichtigkeit des Kopfes gar nicht mehr gesprochen werden, da, wie vorhin gezeigt worden ist, auch selbst der glücklichste Kopf nicht hinreichend ist, weil sich die Kunst nur von der Gesammtheit erfassen lässt *).

Der Grund jenes Ausspruchs, weil die Poesie doch auch zum Verstande rede, die Musik aber blos zu den Sinnen, ist durch das Vorhergehende schon widerlegt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Trois Sonates pour Fortépiano comp. et dediées à son ami Rudolphe Kreutzer par C. Dumonthau. Oeuv. I. à Paris. (Pr. 9 Liv.)

Mit einem Werke, womit der Komponist sich zum erstenmale produzirt, scheint man es nicht so strenge nehmen zu dürfen; allein dieses kann nur unter der Bedingung statt finden, wenn es, bey Unvollkommenheiten, offenbar von Talent des Verfassers zeugt. Welchem ersten öffentlichen Versuch in einer Kunst nicht der Stempel des Genies aufgedrückt ist, wenn in demselben der Mangel an Plan, an Uebereinstimmung und an dem, was die Schule geben kann und geben muss, nicht durch unverkennbare Züge einer schöpferischen Phantasie und einer gewissen, wenn auch nur noch rohen Selbstständigkeit vergütet werden — mit einem solchen Werke kann man, nach Lessings sehr richtiger Regel, nicht streng genug umgehen. Wenn also hier gesagt wird, dass sich in diesen Sonaten nicht das geringste von Genie antreffen lässt, dass vielmehr überall Armuth an eigenen Gedanken herrscht, dass man überall auf Unsicherheit, auf gänzlichen Mangel an Plan, auf Gemeinheit trift, die sich, vornehmlich unter ein wenig Modulation, die selten ganz natürlich ist, zu verbergen sucht: so klingt das zwar hart, aber man wird deutsche Wahrheit, die sich vollkommen erweisen lässt, in Paris wohl nicht übel nehmen, da man es dort gegen uns auch nicht daran fehlen lässt. —

Die dritte Sonate indess ist nicht ohne allen Werth.

---

*) Aber woher denn noch immer diese Anklagen gegen die Künstler, die sich zu öffentlichen Geschäften nicht hergeben wollen? Deshalb, weil der grösste Theil der Menschen nur Zweck und Mittel, nie aber Zweck an sich begreift. Wenn machte je der ächte Künstler dem Nichtkünstler — so schroff ihm auch der Zustand eines Solchen erscheinen muss — den Vorwurf, dass er durchaus untauglich sey, weil er für die Kunst nicht taugt, die doch das Leben in der höchsten Potenz ist und giebt! — Aber die schöne Kindlichkeit in seiner Brust — sie ist's gewöhnlich, die von der Seichtigkeit für Seichtigkeit erklärt wird — und die erhabene Ruhe, die sich nur an sich selbst ergözt, verstattet ihm nur selten diese Vergleichung. Um zu streiten muss er erst herabsteigen, und wie ist auch Streit möglich über einen Vorwurf, den, so viele ihn auch im Munde führen, doch wohl noch Niemand hat verstehen können, dass der Künstler noch mehr seyn solle als Künstler (d. h. mehr als das Höchste in der Menschheit.) (!)
d. Verf.

Nachrichten.

Ueber die französische Oper zu Braunschweig.

Einem Gerüchte zu Folge soll bey der französischen Bühne zu Braunschweig gesungen werden — was man so gewöhnlich singen nennt — hinüber und herüber, die kreuz und queer. Einer gewissen Mademoiselle Sérigny will man besonders eine edle Liberalitat nachrühmen, die sich nicht sonderlich um ein halbes oder ganzes Dutzend Töne kümmert, und in der Ueberschwenglichkeit ihres Eifers für die Kunst soll es ihr sogar gelungen seyn, den schmetterndsten Schall einer Trompete nicht übel nachzubringen. Sie begiebt sich, sagt man, zuweilen auf das höchste Meer der Leidenschaft: aber die mit vielem Fleiss verfertigte Grazie geht deshalb doch nicht verloren, sondern bleibt vielmehr recht wohl konditionirt im Hintergrunde. Wir wollen das alles blos als die Meynung eines Andern anführen, und uns selbst alles Meynens begeben, denn wir sind nicht gewillt, sie und einige andere Sänger und Sängerinnen dieses Theaters durch dergleichen übertriebenes Lob schamroth zu machen.

Ueberhaupt wollen böse Zungen dem grössten Theil der französischen Aesthetiker nachsagen, das Wesen der Kunst sey ihnen nichts anders, als ein gewisses Je ne sais quoi, oder comment dirai-je? und wenn die ungenügsamen Deutschen mit dieser tiefsinnigen Definition nicht recht zufrieden seyn wollen, so haben sie es sich gleichfalls selbst zuzuschreiben, wenn ihnen die Kunst der nach diesem Prinzip konstruirten Schauspieler nicht wohl behagen sollte. Was uns selbst betrifft, so meynen wir, eine schroffe Antithese wahrer Kunst müsse in der That sehr interessant und bedeutungsvoll seyn, wollen aber aus geziemender Bescheidenheit nicht entscheiden, ob man dergleichen reinen Gegensatz auf den gewöhnlichen französischen Theatern treffe, oder ob man sich zuweilen auch mit einer nicht ganz vollendeten Antithetik begnügen müsse.

Noch muss ich eines Umstandes erwähnen, der zu seltsam und originell ist, als dass man ihn mit Stillschweigen übergehen dürfte. Ich muss nämlich einen gewissen Theil des Publikums recht sehr loben, wegen der Ironie, welche er gegen das Spiel oder vielmehr gegen die Arbeit gewisser französischer Schauspieler und besonders Schauspielerinnen spielen lässt. — Dass sie eine Leidenschaft in Fetzen zerreissen, je nun, das verzeiht man noch zur Noth, da man sich durch Hamlet, der die Sache einmal zur Sprache gebracht, nach und nach daran gewöhnt hat; reissen sie indess diese Fetzen noch einmal in Fetzen, und wird eine vom Autor schon hinlänglich kleingekauete Passion — (ich setze hier das Klopstockische: „Verzeiht das Wort, das schlecht ist wie die Sache“ hinzu) — von ihnen noch einmal auf eine ähnliche Weise zwischen den Zähnen durchgearbeitet, so hört man gewiss von gewissen Gegenden des Theaters her ein lautes Klatschen, das um so anhaltender ist, je mehr Aufwand von Kraft zu jener Mühwaltung vonnöthen war. Ein Gleiches geschieht, wenn besagte Schauspieler einen elenden Gemeinplatz, aus dem gleichsam des Autors Ohren hervorragen, um zu hören, was es für Sensation machen werde, recht stark bezeichnen, etwa solche tiefsinnige Sprüche: dass ein gutes Herz doch gar nicht zu verachten sey, dass die Liebe selbst die ärgsten Obstacles nicht scheue, dass der Himmel die Unschuld beschütze, und was dergleichen zarte Vortrefflichkeiten mehr sind. Hier ist die Ironie ganz in ihrer Grösse zu schauen, und des Bravorufens oft kein Ende. Spricht aber der Schauspieler mit Besonnenheit und ruhigem Anstande, welches sich z. B. bey Demoiselle Pierson, die sehr viel Anlage für das Lustspiel, und bey Herrn Colin, der auch eine beynahe leidliche Stimme für die kleinere Oper hat, nicht selten zuträgt, so kann sich natürlich jene Ironie nicht zeigen, und man lässt sie gewähren. — Oft ist sogar — credite

posteri — ein aus tiefer Brust hervorgepresstes Helas! wobey sich die tragisch vorgehaltenen Hände sehr gut machen, schon hinlänglich, die Hände jener Persifflirenden in Bewegung zu setzen. Einsender hat in der That nichts in der Welt gegen diese Art sein Misfallen auszudrücken, einzuwenden; nur wünschte er, dass man diesem Charakter immerfort getreu bliebe, und nicht auch (welches, wie ich versichern kann, wirklich zuweilen geschieht) bey solchen Gelegenheiten klatschte, wo der Schauspieler einiges Lob verdient. Das Allerwunderbarste ist indess, dass einige sogar behaupten wollen, es sey eigentlich gar keine Ironie im Spiel, sondern man liebe zum Theil alle die gerügten Fehler, auch nähmen es die Schauspieler für baaren Ernst. Man sieht aber gar leicht den Ungrund dieser Meynung, und ich bin weit entfernt, ihr jemals beyzustimmen, da ich sie im Gegentheil für doppelte Persifflage halte.

Kultur der Musik in Braunschweig. *)

Da, wo der Künstler nicht selbst für die Kultur der Kunst eifert; wo er, wenn er ein Amt erlangt hat, sein Instrument gemächlich bey Seite legt, Mechanik treibt oder bronzirt und „lieber Gott! wir haben so wenig Muse" sagt, wenn sie etwas fordert: da lässt sich unmöglich etwas Bedeutendes erwarten.

Den warmen Musikfreund muss es herzlich betrüben, wenn er sieht, wie hier und da ein Anwurf in die Räder der Kultur pakt; wenn er auf Posten, von denen vortheilhafte Würkung auf sie allein möglich ist, die grösste Unthätigkeit erblickt. Dass würdige Ausnahmen statt finden, lässt sich nicht leugnen, ob die Zahl derer, die sich unablässig für die Kunst beeifern, gleich sehr beschraukt ist.

Wir bilden lauter kleine Republiken; den Afrikanischen zuweilen nicht ganz unähnlich, von denen die eine immer nach dem Untergange der andern strebt. Vereinigen sich diese endlich einmal zu etwas Grossem, dann gerathen sie schon über die Präliminarien, als Direction, Rang, Vertheilung des Ertrags, in Zwiespalt. Kurz, wir vermissen einen Mann, den Autorität und Thätigkeit in den Stand sezzen, Alle zu einem Zwecke leiten zu können. Tüchtige besitzen wir freylich; da sie aber der Kunst im Stillen opfern, sind sie uns fremd geworden.

Unsere Kirchenmusiken werden nachgerade alt und hinfällig. Unsre Hornisten können doch blasen, wenn auch die Stimmen zur Hälfte von Mäusen verzehrt sind; so geläufig sind sie uns geworden. Es war eine Zeit, in der sie glänzten! Dass diese schon lange verfloss, kann uns unmöglich zugerechnet werden; dass sich der Geschmack geändert hat, darf uns nicht bekümmern, da wir keinen haben. Wir lieben die Bequemlichkeit; haben diese Partituren einmal in der Hand und dürfen daher nicht so leicht fürchten, uns im Takte zu verschlagen. Man kann nicht behutsam genug seyn, da es immer Einige giebt, die bey jeder Gelegenheit vorlaut werden und uns gern eins anhängen möchten. Die Tempo's verursachen uns bey diesen allbekannten Musiken schon so manche Schwierigkeit, wie könnten wir uns an neuere wagen, die ohnehin so viele Anstrengung in Hinsicht des Einstudirens erfordern.

Unsre Kirchenmusiken werden pour l'amour de dieu aufgeführt; man macht sich nichts

*) Man wird leicht bemerken, dass der Verf. dieses Aufsatzes nicht derselbe ist, der über den nehmlichen Gegenstand im 25sten, 26sten und jetzigen Stück d. Z. sich erklärt hat. Wir lassen beyde Aufsätze abdrucken, da sie im Inhalt und in Ansicht der Dinge sehr wohl Platz neben einander nehmen können.
d. Redakt.

daraus und dies wirft über alles ein Mäntelchen. Die Marteroratorien in verschiedenen Kirchen mögen beweisen, wie wenige Lorbeern unsre Bemühung krönen. Um die Sache desto eindringender zu machen, kreuzigen wir ein bejahrtes Oratorium und mit diesem nur einige alte Frauen, die das Auditorium ausmachen.

Vor zwey Jahren kam eine Madam Aurore Bursay hieher, uns für unsre ehemalige italienische Oper eine französische zu geben. Ihre Gesellschaft bestand aus 5 bis 6 Personen; ward aber nach und nach so zahlreich, dass sie jezt jeden Abend wenigstens zwey Stücke aufführen kann! — Kaum lassen sich 5 nur etwas erträgliche Sänger herausfinden. Mad. Bursay masst sich gern die Prima donna an, und hier freylich macht sie unbeschreiblichen Eindruck, denn sie spricht im Basse. Die Gesellschaft hat sich in diesen zwey Jahren sehr gebessert, und doch lässt sich in musikalischer Hinsicht nicht viel Empfehlendes von ihr sagen. Man kann nicht begreifen, wie sie so thätige Unterstützung findet, welche vorhin deutsche Gesellschaften, bey aller Anstrengung für die Kunst, nicht erlangen konnten. Vielleicht löst die französische Gewandheit, und die Vorliebe der Deutschen für das Fremde dies Räthsel. Mr. Le Gage ist Musikdirektor und ein fertiger Klavierspieler; Demoiselle Sérigny erste Sängerinn. Das Orchester besteht aus der fürstlichen Kapelle; wird, da sie schwach ist, von den Hautboisten ergänzt; zählt würdige Mitglieder und bildet jezt ein treffliches Ensemble. Die Opern trugen sonst ansehnlich zu der Gehaltsverbesserung dieser braven Leute bey, um so mehr sind sie jezt zu beklagen, da die Franzosen freyes Orchester haben. Unter den gegebenen Opern zeichnen sich in der hiesigen Aufführung: Les deux journées, le Prisonnier, les Savoyards etwas aus; Lodoisca von Kreuzer und Glucks Alceste wurden hingegen hart mitgenommen.

In den Messen giebt das Magdeburger Theater ungefähr 20 Vorstellungen. Die Direktion, sagt man, erhält für jede 100 Thlr.; die Gesellschaft einige Benefize; übrigens spielen sie für Rechnung der Franzosen. In der lezten Messe hörten wir unter andern: Axur, die Entführung aus dem Serail, Don Juan und die Zauberflöte. Eine Demoisell Schäfer erregte als Sängerinn Aufsehn und erwarb sich allgemeine Achtung. Von den Uebrigen lässt sich nicht viel sagen, deswegen wurden die genannten Opern mehr gespielt, als gesungen.

Im Winter haben wir zwey öffentliche Konzerte. Das Liebhaberkonzert, im deutschen Hause, macht sich durch seine vortreffliche Exekution der Instrumentalsachen, vorzüglich der Symphonien von Haydn und Mozart, ehrwürdig. Auf Gesang nimmt man wenig Rücksicht und dies macht das Konzert etwas einseitig.

Das Schulkonzert, auf dem Catharineum, entstand vor einigen Jahren durch den Enthusiasm einiger jungen Musikfreunde. Der Anfang war sehr unbedeutend, doch liessen sich diese Dilettanten die Verbesserung ihres Instituts sehr angelegen seyn. Gesang wurde Hauptsache; der Eintritt war unentgeldlich: folglich der Saal immer gedrängt voll. Durch den Beytritt einiger Männer, die nachher die Direktion übernahmen, schlich sich in das Ganze, dessen Grundlage vorher Enthusiasm war, ein spekulativer Geist. Man vergisst das Pausiren, wenn man an den Köpfen der Zuhörer den Gewinn berechnen will. Kurz, der reine Kunsteifer erlag.

Man gab das Lob der Musik mehrere Mal; die Aufführung wurde sehr einförmig, weil Einer fast Alles sang. — Es ist übel, wenn der Direktor sein Personal nur durch ununterbrochenes Taktiren leiten zu können glaubt; oder wenn der Sänger seinen Text so wenig studirt, dass er ihn bey der Aufführung kaum lesen kann. Ist nun ein solcher vollends Anführer des Ganzen, was lässt sich dann für die Vervollkommnung des Instituts erwarten, und wäre

es deren noch so fähig? — Im lezten Winter wurde die Schöpfung zweymal gegeben, und zwar sehr mittelmässig; natürlich! wenn man ein unsicheres Orchester nach dem Klavierauszuge dirigirt, und der blose Zufall das Tempo bestimmt. Ein Jahr vorher hatte die fürstliche Kapelle dies Oratorium zweymal aufgeführt; die erste Aufführung war musterhaft, die zweyte weniger günstig, ob eine Madam Willmann gleich diesmal die Sopranparthie sang. Vielleicht war man bey dieser zweyten Aufführung seiner Sache zu gewiss, und wollte die Aufmerksamkeit schonen!

Mozarts Requiem wurde auch so halb und halb gegeben — alles durcheinander geworfen, so dass man nicht begriff, wie diese Musik in andern Städten so viele Sensation erregen konnte. „Mozart hat sein Requiem ursprüng„lich für die Kirche geschrieben — wie die „Kirchenorchester beschaffen sind, kann man „von den unsrigen abnehmen — daher musste „er sich auf wenige Instrumente einschränken. „Um ihm jedoch etwas nachzuhelfen, sezten „wir noch Flöten, Klarinetten und Hörner da„zu: im Konzerte lässt sich das Alles ganz gut „besetzen.“ Bey der Aufführung soll der Tonkunst Genius diese Stimmen entwendet haben, und was war nun natürlicher, als dass die Musik misfiel! „Schüttelt nur den Kopf, hoch„weise Herren! wir verstehen ja das Ding doch „besser!“ —

Unsre beyden Chöre sind so ziemlich das, was sie nicht seyn würden, wenn sie thätige Intendanten hätten. Dass sie ganz Nebensache sind, macht den Schulen Ehre, der Musik aber Schande. Man erklärt sich für ihre Erhaltung, hütet sich aber etwas für sie zu thun: das macht zu viele Mühe! So lange sie sich selbst erhalten können, werden sie wohl bestehn, da man sie als Schule des Gesangs nicht verwerfen kann. Wir wüssten kaum, dass eine Schöpfung in der Welt wäre, wenn wir keine Chöre besässen. Was sie sind, das sind sie durch sich selbst; Kunstwerth ist ihre eigene Sache, daher besitzen sie ihn nur in geringem Grade; Moralität allein verdanken sie den Vorstehern der Gymnasien.

Noch haben wir eine grosse Musikhandlung und Notenstecherey, aus welcher viel der lieben Aufklärung hervorströmt. Wenn es gegründet ist, dass der Prinzipal dem Komponisten die ganze schmutzige Auflage seines Werks mit der Notifikation der Druckkosten zuschickt, im Falle es nicht abgeht, so zeigt er sich freylich als spekulativer Kopf. Vom Nachdruck ist die Rede nicht; davor sind wir mehr als andere gesichert.

Ich kann dies Fragment unmöglich schliessen, ohne die Leser mit einigen unserer Virtuosen bekannt zu machen, welche sich allgemeine Achtung erworben haben: Die Herren Kammermusiker Spiess und Spohr, auf der Klarinette und Violin. Beyde, und hauptsächlich der leztere, der noch nicht 20 Jahr alt ist, haben gezeigt, was Talent und Eifer vermögen. Doch, ich darf der Bescheidenheit dieser Braven nicht zu nahe treten, die anspruchloser sind, als alle die, welche weit unter ihnen stehen.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour la Harpe à crochets, dédiée à Madame la Comtesse de Castell-Remling née Comtesse de Schoulenbourg, par Henri Backofen. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Sonate ist leicht und fliessend geschrieben. Die Violinstimme ist nicht blos begleitend, sondern gebunden: und dadurch erhält das Ganze mehr Abwechslung. Von sehr angenehmer Würkung ist das Adagio; des schönen, ausdrucksvollen Gesangs wegen, welcher der Violine zugetheilt ist. Sehr gut gelungen sind die Variationen, über das Liedchen: Es

seufzt' einmal um Mitternacht, aus dem Sonntagskinde.

Einige aneinanderhängende Modulationen in der Harmonie im Rondo bringen einen guten Effekt hervor. Sie sind auch, wenn die Harfe eine Stimme zur Begleitung hat, eher anzubringen, als wenn sie ohne Begleitung ist.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d' un Violon obligé composées et dediées au Ch. S. Georgo par J. Warbès. Oeuv. I. à Paris. (Pr. 9 Liv.)

Gefallig sind diese Sonaten, wohl mehr als zu gefallig; fliessend, mehr als zu fliessend. Aber es ist der Fluss von einem matten, einschläfernden Wasserquell, der nichts fortzubringen weiss, als nothdürftig sich selbst. Man wird oft der Instrumentalmusik recht gram, wenn man so viel leere, nichts sagende Sachen durchspielen muss, die nichts wollen, als dass man um ihrentwillen die Finger bewege. Unterdess will das Publikum spielen, will etwas Neues — das heisst frische Noten —; hier sind leicht spielbare Sachen, die, mit Begleitung, Liebhaber divertiren und sie ein Weilchen unterhalten können. Mancher hat die Erinnerung an seine Bekanntschaften gern und wird dabey behaglich. Hier treffen sich die bekannten Gevattern und desgleichen haufenweise.

Anekdote.

Madam — —, die so schön singt und so schlecht wirthschaftet, war bey ihrem Aufenthalt in — tief in Schulden verfallen, und wurde besonders von einem unartigen Galanteriehändler täglich um Bezahlung gequält. Als das Engagement der Dame bald zu Ende lief, riss ihm der Faden der Geduld; er ging zu ihr, und kündigte ihr an, wenn sie nicht Rath schaffe, lasse er ihr nach der Vorstellung, zu welcher sie sich eben rüstete, Arrest geben. Ein artigerer Herr, der nach ihm eintrat, gab der Dame wieder gute Laune, und sie sann sich einen andern Weg, den Kaufmann bescheidener zu machen, aus, den sie absichtlich dem jungen Herrn, zur Vorherverkündigung im Parterre, mittheilte. Sie spielte die Konstanze in Mozarts Entführung. Der Kaufmann hatte seinen festbestimmten Platz in einer Loge zunächst am Theater. Als sie die Arie begann: Martern aller Arten mögen meiner warten, ich verlache u. s. w. sahe sie den Herrn in der Loge an. Alles lachte und lorgnirte hinauf zu ihm, so dass er sich vor Angst nicht zu lassen wusste und nach der Arie hinunterging: „Zum Henker, was sahen sie mich denn so fest an?“ „Sie wollten mich ja gar so fest anfassen!“ „Wenn Sie mich nicht mehr ansehen wollen — “ „So wollen Sie mich nicht mehr anfassen? Gut! da haben Sie meine Hand! Und bezahlt sollen Sie doch auch werden; ja ich will das sogar heute noch gut machen, was ich vorhin übel gemacht habe.“ Und als sie im Divertissement am Ende der Oper die Worte zu singen hatte: Wer so viel Huld vergeessen kann, den seh' man mit Verachtung an — so warf sie einen erkenntlichen Blick in die Loge. Bravo! bravo! rief das Parterre, das sie am Zauberfaden hielt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. №. 28. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Wenn sich gleich Deutschland kühnlich rühmen darf, dass seine jetzigen grossen Dichter von keinem Volke Europas besiegt werden können, und wenn es gleich in den meisten Gattungen der Poesie Werke aufzuzeigen hat, die für alle Zeiten stehen werden, da sie nicht für die Zeit berechnet wurden, so werden wir doch des ungeachtet gestehen müssen, dass wir noch den drückendsten Mangel leiden, in zwey der lieblichsten Gattungen, ich meyne das Lustspiel und die Oper. Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, was den dramatischen Werken gebreche, die wir gewöhnlich für Lustspiele ausgeben sehen, allein was die leztere (die Oper) betrift, so will ich versuchen, einige der vielen Abwege anzugeben, auf die sie unter uns gerathen ist.

Man versucht fast allgemein, die Oper dem Lyrischen zu nähern. Durch die Schilderung einzelner Gefühle will man das blühende Leben vergessen machen, das man nicht hervorzurufen vermag, und, wenn sowohl diese Schilderung aus einem ächt poetischen Gemüthe geflossen ist, als auch die Gefühle selbst bedeutend genug sind, um auf solche Art dargestellt zu werden, so können sie allerdings, wenigstens für den Moment, einigen Genuss gewähren, aber doch auch nur für den Moment, weil man die Ansprüche vergessen muss, die man mit Recht an die Oper machen darf. Da sie aber überdem fast alle an das Herkommen, an die einmal festgesezte Norm und die nicht selten sehr beschränkte Individualität des Autors gebunden sind, so fallen sie gewöhnlich in die Kategorie des Gewöhnlichen oder wohl gar des Gemeinen. Das ist denn auch meistens das Loos derjenigen, die statt jener müssigen Empfindungen ein thätigeres Leben hervorzurufen streben. Aber ach! welch ein Leben! Nicht das üppig blühende und fantastische, das uns etwa Carlo Gozzi darstellt, sondern nur zu oft das gewöhnlichste aus dem gewöhnlichen herausgerissen und oft nicht einmal gewöhnlich geschildert. — — Das Recept, nach dem eine solche Titular-Oper gebildet ist, möchte etwa folgendes seyn: Suche dir einen jungen Mann und ein junges Mädchen aus, die die ländliche Unschuld repräsentiren, das heisst, die sich wacker in einander verliebt haben, würze diese Unschuld und Liebe mit etwas Grobheit, Tugend, welche aber blos auf Wohlthätigkeit hinauslaufen darf, damit sie verstanden werde, ein wenig derbem Spass und hitziger Rüstigkeit nach allen Seiten hin. Dann siehe dich um nach einem edlen Gutsherrn, (wo möglich ein ehemaliger Dragoneroffizier) der die halbe Welt glücklich machen und die andere umbringen will, weil er ihre Bosheit nicht ausstehen kann. Sein Charakter wird durch einige kleine liebenswürdige Schwachheiten nüancirt, denn idealische Menschen können nicht passiren. Deshalb flucht er zuweilen tüchtig, erzählt gern von seinen Thaten, zieht den Degen und haut wacker um sich, wenn man es ihm zu arg macht. Dann bemühe dich ferner nach einem verschmähten Liebhaber, einem reellen Bösewicht, der der ganzen Wirthschaft den Umsturz droht, und sowohl dem unschuldigen

Paare als auch dem edelmüthigen Dragoner alle nur ersinnliche Fallen legt. Das Mädchen weiset alles mit grossartiger Verachtung zurück und lobt sich das wackere Gemüth, und die dauerhafte Liebe, Arme und Beine ihres Jünglings. Auch persifflirt sie die Städter ganz unbarmherzig, und fragt nichts nach ihren Vergnügungen, Bällen und Opern, ob sie gleich selbst in einer die Hauptrolle spielt. Der eingefleischte Bösewicht lässt sich natürlich nicht irre machen, sondern legt nun erst recht seinen Plan mit seinen Helfershelfern an, denen du einen untergeordneten Charakter anziehen musst. Auch können noch einige Personen hinzukommen, die allerley Passionen haben, wobey sich dem Genie des Autors nichts vorschreiben lässt. Fügt man nun noch eine Menge Sprüchlein hinzu von feinpulverisirter Zärtlichkeit, Essen und Trinken, zukkersüsser Häuslichkeit, Prügel und Liebe, Verzweiflung, Reize, Bosheit und Spass, so braucht man nur das alles sich freundlich und feindlich durch einander bewegen, und an einanderschlagen zu lassen, und ein grosser Theil des Publikums wird gewiss nicht ungerührt bleiben, sondern gleichfalls die Hände an einanderschlagen, und innig wünschen, dass es dem Autor wohl gehe und er lange lebe auf Erden als ein beliebter deutscher Operndichter.

Man braucht nur etwa ein halbes Jahr Zeuge von dem gewesen zu seyn, was uns unsre Bühnen in dieser Gattung geben und leider oft geben müssen, weil sie nur selten etwas Besseres zu geben haben, und man wird mich von jeder Uebertreibung freysprechen. Es ist billig, es ist gerecht und nothwendig, in einer Zeit, wie die unsrige, in der wir die reinste Ansicht des Schönen neben der vagsten Geschmacksverwirrung erblicken, so streng als möglich gegen alles das zu seyn, was die leztere befördern kann und jede Waffe ist erlaubt, die sie vertreiben helfen kann.

Die wahre Oper ist durchaus romantisch *). Sie lässt das blühendste, harmonische Leben im üppigen Schwunge leicht an uns vorbeygleiten und von dem Wohllaut zarter Musik gehoben, sprechen uns die schönsten Momente jenes Lebens mit höherer Klarheit an, als es je in einem blossen Drama wird geschehen können. Ich muss gestehen, dass ich die Oper, als solche, (denn verweisen kann ich nur auf sehr wenige) für die erhabenste Frucht des modernen Geistes halte. In dieser innigsten Verschmelzung von Poesie und Melodie, vom Transitorischen und Plastischen, von Deklamation und mimischer Darstellung könnte in der That ein Kunstwerk möglich werden, wie Shakspears Sommernachtstraum, dessen Geiste sich Göthe in seinen Opern mit vielem Glücke genähert hat, wobey ich nur an seine Claudine von Villabella erinnern will, die den ächten Stempel der romantischen Poesie trägt, sollte auch eine skrupulöse Wortkritik gegen einige Einzelnheiten etwas zu erinnern haben, das der Meister mit ein paar Federzügen ändern könnte, wenn er es nicht von jeher verschmäht hätte, der Beschränktheit zu

*) In der Kritik der Jungfrau von Orleans (S. A. L. Z.), von der man weiter nichts zu sagen braucht, als dass sie eine wirklich kritisirende Kritik ist, — so wie man es vielleicht bald nöthig haben wird, von einer philosophischen Philosophie und ästhetischen Aesthetik zu reden, da wir leider so reich an unphilosophischen Philosophien und unästhetischen Aesthetiken sind — in dieser Recension wird von dem Wesen des Romantischen gesagt: „es bestehe in einem harmonischen Verhältnis des Erhabenen und Angenehmen, dahingegen in dem Schönen sich beyde neutralisiren, und wenn die Schönheit in der Sphäre der Kunst das ist, was das Licht für die Natur ist, so repräsentirt das Romantische in jener Sphäre die Wärme.“ — Dieses Leztere ist in der That erschöpfend, und der Leser wird wohl thun, wenn er diese wenigen Zeilen mehr als einmal überliest und sie niemals wieder vergisst, weil er dann nachher so ziemlich alles vergessen kann, was er in den Kompendien über diesen Gegenstand gelesen hat.
d. Verf.

Hülfe zu kommen. Auch sein Triumph der Empfindsamkeit und Lila gehören hierher.

Es ist eine höchst schwankende Idee, die Oper auf eine sogenannte edle und ernsthafte Freude einzuschränken, wie gewisse neuere — sit venia verbo — Aesthetiker wirklich gethan haben. Die Poesie hat mit dieser edlen Ernsthaftigkeit und ernsthaften Freudigkeit nichts zu schaffen. Sie ist leicht beflügelt, sie erkennt kein Gesetz als das unnachlässige der Schönheit, und im Gebiete der Oper ganz besonders das der Ironie. Man könnte sagen, hier im Gebiet der Romantik sey das Spiel des Spiels, das Leben, das sich im Leben ergözt, dessen tiefste Geheimnisse nur die Tonkunst auszusprechen im Stande ist — (welches sie aber nicht können wird, sobald sie nur Begleiterinn der Poesie ist, in welchem Falle sie eigentlich nicht Musik, sondern nur musikalische Uebersetzungskunst genannt werden sollte.) — [Man vergleiche hiermit meine Flugschrift: Einige Worte über die Schauspiele der Franzosen, aus welcher ich hier einige Stellen mitgetheilt habe, weil sie in genauer Beziehung mit diesen Fragmenten stehen.]

Der Charakter der Oper sey Freyheit nach allen Seiten hin. Kein Schicksal bedinge hier die Handlungen des Helden, in üppiger Ungebundenheit tändele er mit dem Zufall, und in schöner Harmonie der Kräfte, von keiner feindlich engenden Aussenwelt beschränkt, nehme er ruhig den Reflex von den ihn umgebenden Menschen auf. Keine ängstliche Motivirung erkälte das schöne Leben, das sich hier nur dann wohlgefällt, wenn es sich losgesprochen hat von allen den Fesseln, die ein einseitig grübelnder Verstand ihm auferlegen wollte. Die Charaktere treten auf kühn und unangekündigt, und entwickeln sich in Begebenheiten und Handlungen, die schnell an einander vorübereilen dürfen, und durch sich selbst zum schönsten Zirkel sich verschlingen. Nichts stehe hier allein, sondern alles schliesse sich an einander in blühenden Situationen, die selbst der sinnlichen Anschauung genügen mögen, welche hier, wo alles sich befriedigt sieht, gleichfalls Ansprüche machen darf, erfreut zu werden. Die Handlung ruhe nie, denn in der Romantik ist die Schönheit — zwar nicht im Kampfe, der bey ihr unmöglich seyn muss, aber gleichsam — im Siegen. — (Der Mond am heitern Himmel ist schön; bricht er aber durch Gewölk und Nebel siegend hervor, so nennen wir den Anblick romantisch.) Keineswegs ausgeschlossen sey das Wunderbare, um das die Musik sich gern so traulich schliesst, weil sie hier ihre Heimath findet, aber es stehe nicht grell oder schroff da, sondern nur kühn und bedeutend, nicht wie die dunkle eiserne Gewalt, der nichts widerstehen kann, wodurch es identisch werden würde mit dem Schicksal der Tragödie. Zu einer solchen darf die Oper niemals werden, und sie wird es auch niemals werden können, weil es sie selbst zerstören würde: denn Musik ist nur bey der Freyheit, nicht bey der Nothwendigkeit. Aber es sey auch nicht einmal analog mit dieser tragischen Macht, die als eine schneidende Antithese im Hintergrunde des Ganzen steht, es sey daher nicht gleich dem Wunderbaren im Hamlet oder Makbeth, sondern wie das im Sommmernachtstraum oder Sturm.

Es bedarf wohl nur für sehr wenige Leser des Zusatzes, dass dieses Wunderbare niemals mehr misbraucht wird, als wenn man es, wie viele Schriftsteller besonders unter den Franzosen gethan haben, nur deshalb aufstellt, um irgend einen moralischen Satz dadurch anschaulich zu machen, der obendrein nicht selten alltäglich genug ist. Wozu überhaupt dergleichen grossmächtige Anstalten zur Erreichung eines

solchen Zwecks? — „Ein Bund Stroh aufzuheben, sagt Lessing in seiner Dramaturgie, (St. 79, 80.) muss man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fusse umstossen kann, muss ich nicht mit einer Mine sprengen wollen, ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.“ Weshalb sollten wir das Wunderbare zu Hülfe rufen „wenn wir weiter nichts hervorbringen wollen, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von Jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?“ —

Aber das Wunderbare, das diese Schriftsteller aufstellen, ich erinnere nur an die bekannte d'Aulnoy, die so manches an sich selbst liebliche und phantastische Märchen durch dergleichen dünne, moralische Brühen verwässert hat — dieses Wunderbare, sag' ich, ist denn aber auch danach; und ob es gleich niemanden schreckt als die Erfinder selbst, so vertiefen sie sich doch so sehr darin, dass sie vor lauter Wunderbarem oft wunderbar schlecht werden, und sich daher mit nichts anderm zu helfen wissen, als dass sie dem Zuschauer einen moralischen Satz mit nach Hause geben, damit er denn doch seine Zeit nicht ganz unnütz verbraucht zu haben glauben möge. — — Man verstehe mich indess nicht unrecht und glaube nicht, dass ich diejenigen Schriftsteller vertheidigen will, die sich auf dem Gipfel der Poesie zu erblicken glauben, wenn sie sich nur von der Unzweckmässigkeit des moralischen Zwecks losgerissen haben, noch vielweniger die, die statt der moralischen Tendenz eine unmoralische unterschieben. Die ganze Sache ist durch den einfachen Satz abgethan: die Poesie soll poetisch seyn; und sie kann deshalb weder mit der Moralität noch mit der Unmoralität etwas zu thun haben *). Nur hier schien mir die Erwähnung nöthig, weil für die Oper in Deutschland noch so gar wenig gethan ist, und jeder Feind bestritten werden muss, der sich dem Aufblühen der jungen Pflanze widersetzen will. Unter diesen Feinden ist sicher einer der vorzüglichsten: die Aengstlichkeit gewisser deutscher Schriftsteller, die mit keinem Drama aufzutreten wagen, wenn es nicht mit engbrüstigen Reflexionen durchwebt ist. Daher sind denn auch die Familiengemählde mit Gesang entstanden, (deren wir eine nicht geringe Anzahl besitzen; nur dass sie nicht unter diesem Titel bekannt sind) wo der Verfasser den einen Theil seiner Personen mit groben Cruditäten von Lastern anfüllt und den andern mit nicht minder groben Fetzen von unächter Tugend bekleidet, und eine Oper gemacht zu haben glaubt, wenn er nur zuweilen mit der Musik dazwischen fährt, die hier, wie verrathen und verkauft umherirren muss, weil sie sich solchen Wesen unmöglich aneignen kann. Solche Stücke können hier gar nicht in Betracht kommen; allein auch unsere besseren Schriftsteller liefern in dieser Gattung fast immer nur etwas Mangelhaftes, weil sie sich, wie gesagt, bey mehrern andern Hindernissen, auch von dieser Aengstlichkeit nicht befreyen können, die denn auch natürlich jene Eintönigkeit hervorbringen muss, welche so manche dramatische Werke der Deutschen bezeichnet. Eine bessere Ansicht der Kunst würde ihnen diese Engbrüstigkeit benehmen und wenn sie ihnen gleich, wie sich das ohnehin von selbst versteht, auch keine Poesie geben kann, so würden sie sich doch wenigstens freyer bewegen, und fortzuschreiten wagen, da sie bey jener herkömmlichen Ansicht

*) An und für sich kann die Poesie, als solche, nicht belehren; allein da sie jede andere moralische Belehrung unnöthig macht, so mag man sich immerhin den Ausdruck erlauben: sie belehre. Nur verstehe man ihn recht, so wie es auch der milde Cervantes meynt, der seine herrlichen Novellen unterhaltend und belehrend nennt. d. Verf.

sich immer nur in einem engen Kreise umherbewegen, oder wohl gar auf einen einzigen Punkt festgebannt sind.

(*Die Fortsetzung wird im folgenden Vierteljahr gegeben.*)

Recensionen.

1) *Ouverture et Airs de Médée, Musique de Cherubini, arrangés pour le Pianoforte par l'Auteur.* à Paris, chez Imbault. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

2) *Airs et Duos d'Ariodant, Musique de Méhul, arrangés pour le Pianoforte par H. Jadin* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

3) *Ouverture et Airs du Trente et Quarante, Musique de Tarchi, arrangés pour le Pianof.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

4) *Ouverture et Airs de l'Actrice chez elle, Musique de Dallayrac, arrangés p. l. Pianof. par H. Jadin.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

5) *Ouverture et Airs du Chapitre second, Musique de Solié, arrangés pour le Pianoforte.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

Es ist wirklich mit Dank anzunehmen, dass die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung dafür sorgen will, dass die Liebhaber des Gesanges beym Klavier, die sich jezt nun einmal fast sämmtlich vorzugsweise zum Theatergesange neigen, mit den bessern französischen Opern und Operetten leicht versorgt werden können. Nicht als ob alles, oder auch nur das Meiste, was Frankreich in dieser Gattung liefert, baarer Gewinn für die Kunst, und vorzüglich gut wäre: aber Vieles ist gerade für jene Liebhaber des Gesanges beym Klavier baarer Gewinn, und zu diesem Behuf vorzüglich brauchbar. Denn erstens ist eine Menge der deutschen Neuigkeiten dieser Gattung wahrhaftig blutwenig werth, und jener Theil des Publikums will doch immer nur Neuigkeiten; sodann ist das Beste an ihnen in den Ensemble's — was wohl auch bey vielen Franzosen der Fall ist, aber diese vernachlässigen die ein- oder zweystimmigen Stücke, jenen zu Liebe, nicht so sehr, wie viele Deutsche — und um diese Stücke ist es ja doch jenen Liebhabern am meisten zu thun; ferner, so sind die Worte der französischen Theatergesänge oft recht hübsch, wenigstens artig und fein — die Liebhaber sind also nicht gezwungen, solch unsinniges, geschmackloses Zeug abzusingen, als leider nur zu oft bey uns; endlich, so herrscht auch in schlechtern französischen Musiken eine gewisse Rechtlichkeit und Sorgfalt, in Ansehung der Behandlung der Texte, die sehr schätzenswerth ist, auch von gutem Einfluss auf viele unsrer Theaterliebhaber — ja wohl auch Theaterkomponisten, wenn sie darauf Acht haben wollen, seyn kann, und für welche, wenigstens jene Liebhaber, (und mit Recht) manchem franz. Komponisten diesen oder jenen Verstoss gegen den reinen Satz u. dgl. gern verzeihen werden. Die Franzosen lassen sehr selten vollständige Klavierauszüge ihrer Opern drucken, sondern, wie bey den angezeigten sämmtlich der Fall ist, die Arien und Duetten, begleitete Recitative und etwa ein Terzett, hochstens mit der Ouverture des Stücks; und das ist für jene Liebhaber, und zum eigentlichen Hausbedarf eben recht: sie können die vielstimmigen Satze selten gebrauchen, und die Werkchen werden dadurch nur zu sehr vertheuert. Bey den Ouvertüren ist gewöhnlich noch eine Violin, doch meistens ad libitum.

Eine ausführliche Würdigung der ganzen Opern, von denen hier nur Theile gegeben werden, wäre nicht an ihrem Platze. Der Rec., der die Partituren von ihnen (N. 3. allein ausgenommen) kennet, begnügt sich zu sagen, dass er sie nach der Reihe aufgeführt habe, die ihm ihr innerer Werth zu bestimmen scheint. Der Liebhaber der Auszüge wird diesen wahrscheinlich eben so angeben, nur etwa mit Ausnahme von 1 und 2., die Er umkehren wird: denn Cherubinis frühere Arbeiten (seine Lodoiska und Medea, meyn' ich) leiden, genau genommen,

fast gar keinen Auszug, weit eher Mehüls Ariodant — dies wirklich schätzbare Werk, das noch auf keine deutsche Bühne gebracht worden.

Was Cherubini hier (No. 1.) aus seiner kolossalen Medea gegeben hat, umfasset so ziemlich alles, was aus derselben dem Klavier gegeben werden kann, der Auszug ist (von ihm selbst) vortrefflich gemacht, und dennoch sind es nur Schattenrisse nach der unbeschreiblich reichen, und wahrhaft grossen Komposition. Doch machen sich die Ouverture, und von dem Uebrigen, besonders Medeens Arie: Vous voyez de vos fils la mère infortunée etc. und die gewaltige Scene Medeens: Du trouble affreux, qui me dévore etc. auch hier recht sehr gut. Der vortrefflichen Arie: Ah nos peines sont communes etc. durch die sich der obligate Fagott so ausdrucksvoll ganz hindurchziehet, hat der Komponist vier Zeilen geben müssen, von denen die zweyte eben diese Fagottstimme unverändert enthält.

Aus Mehül's Ariodant (No. 2.) konnte mehr gegeben werden. So reich seine Manier ist, so lässt sie sich doch eher zusammenfassen, indem sie der gearbeiteten und eigends ausgeführten Figuren weniger hat. Wenn man (aus den ganzen Werken, allerdings weit weniger klar aus Auszügen) bey Cherubini's frühern Arbeiten durch das allumfassende G e n i e oft wie betäubt wird; so erkennet man in Mehüls bessern Sachen das vorzügliche, aber oft einseitig gewendete T a l e n t. Wo M. leidenschaftlich werden will, wird er bizarr, wild, stürmend, nicht selten wirklich zurückstossend. Was er dagegen ruhiger behandelt, vielleicht sogar fallen zu lassen gedenkt, geräth sehr gut und zuweilen ganz vortrefflich. So ist es hier. Gleich das erste Lied: Femme sensible — mit den gut bearbeiteten und auch beym Klavier gar hübsch hervorgehenden Variationen des Akkompagnements, wiederholt man mit immer neuer Zufriedenheit; das folgende: Amour, amour, si je succombe, mit seiner artigen Mahlerey im Wechsel des Dur und Moll. ist noch inniger; das Duett: Dissipons ce sombre nuage, zart und gar herzlich, und, nur einigermassen gut vorgetragen, wird man es auch schwerlich zu lang finden, was es, blos durchgesehen, scheint; und unter den folgenden Stücken hat dem Rec. die Scene: Mais que dis-je, ihrer Lebendigkeit und so sehr besonnenen Behandlung der Worte wegen vorzüglich gefallen. Man findet zuweilen bey M. Ideen, die man schon anderswo gehört zu haben glaubt.

No. 3. Tarchi schreibt gar nicht in der französischen, noch in der deutschen, sondern ganz in der neuesten italienischen Manier, und gehört wirklich unter die bessern Komponisten dieser Klasse, seit Cimarosa nicht mehr ist. Diesen scheint er, wie fast alle jetzige Italiener, als Muster vor Augen zu haben, und wenn Künstler einmal nach einzelnen Mustern arbeiten wollen, oder fühlen, dass sie es müssen, so können jene kein vortrefflicheres wählen. Dass aber Tarchi, wie alle uns bekannte Nachfolger Cimarosa's (Paisiello ist bekanntlich nicht unter ihnen, sondern stehet für sich) hinter ihrem Vorbilde weit zurückbleiben, kann nicht geleugnet werden. Nach diesem, weiss man, was man hier zu erwarten hat: gefällige Melodien, Munterkeit, Leichtigkeit, anmuthige Tändeley u. s. w. So will zwar gleich die Outure etwas pompös anfangen, es ist aber damit gar nicht so ernstlich gemeynt, und das flüchtige Allegro derselben, das recht rasch genommen werden muss, macht so ziemlich wieder gut, was das Adagio verdorben hatte, nur dass Tarchi zuweilen etwas gemein wird, was Cimarosa in seinen bessern Werken nie begegnet. Von den Gesangstücken wollen wir keins ausheben; sie lassen sich alle recht wohl hören.

No. 4. Dallayrac's Actrice chez elle gleicht ganz seinen andern bekannten kleinen Opern. Wer hörte sie nicht gern, obschon es sich der Komponist zuweilen gar zu bequem macht? Die Worte sind hier ganz vorzüglich hübsch und lustig (von Marsollier). In der Musik triumphirt Dall. auch hier, wie fast überall, durch die Romanze oder romanzenartige Behandlung naiver Lieder. Der Chanson gasconne z. B. ist,

einige Kleinigkeiten abgerechnet, wirklich ein gar liebes Stück. Man siehet das gute Mädchen vor sich, wenn man ihr nachsingt:

Lison, me dit ma mère,
Il faut prendre un mari;
Un mari put me plaire,
S'il est jeune et joli,
S'il est d'humeur riante
Et qu'il danse et qu'il chante,
Comme je fais, ici etc.

und das Ganze aus — G moll: denn man bringt ihr ja einen reichen alten Herrn, der, statt zu singen, hustet, statt zu tanzen, Pelzstiefeln anziehet! Man kann das niedliche Liedchen gar nicht falsch vortragen, so bestimmt und nöthigend ist die Musik, durch den Anstrich von Traurigkeit im Ganzen, die Naivität in der Melodie der Singstimme, und die Schelmerey in den Figuren des Akkompagnements.

No. 5. Solié ist unter der kleinen Gruppe der, welchem die musikalische Kritik am meisten zu verzeihen hat. Seine Ouverture ist ein Gemengsel von längst verbrauchten Gemeinplätzen, seine grösseren Gesangstücke sind nur längere u. s. w. Und gleichwohl können Liebhaber, die es nicht eben genau nehmen, beym Durchgehen des Chapitre second allerdings Freude haben: denn hier giebt es eine ganze kleine Reihe artiger Lieder, die, wenn sie auch der Komponist nicht mit Dallayrac's Laune und Gefühl auszusprechen weiss, und sie von ihm nur begleitet werden, (doch nicht ohne Sorgfalt) schon durch sich selbst gefallen müssen.

Miscellen.

Es befindet sich im 47sten Stück der Allgemeinen Zeitung von diesem Jahre eine kurze Darlegung der, mit vielem Geräusch vor einiger Zeit in Paris bekannt gemachten Entdeckung, über die Charaktere der einzelnen Töne der Tonleiter. Der achtungswürdige Herausgeber jener Zeitung fügt eine Anfrage, die als Aufforderung genommen werden kann, die Sache zu prüfen, bey. Wir lassen den kurzen Aufsatz hier abdrucken, da jene Abhandlung nicht besser zusammengezogen werden kann, und setzen einige Anmerkungen hinzu, die nur sehr kurz zu seyn brauchen.

„Nach dieser Beobachtung empfängt jeder melodische Ton" (der Beobachter meynt damit wohl, jeder Ton der Skala) „noch eine besondere Eigenheit, welche ihn allein mit einer strengen Bestimmtheit charakterisirt, ihn wesentlich von allen andern unterscheidet, und ihm ausschliesslich angehört. Da der Ton nicht ein körperliches Wesen, und daher der Beweis hierin schwer zu führen ist, so bedient der Beobachter sich hierzu der Vergleichung mit den Farben 1), ohne deswegen des P. Castel's Fabenklavier erneuern, oder auch nur billigen zu wollen. Er sagt, jede der 3 Farben des Prisma, blau, roth und gelb, macht einen verschiedenen Eindruck auf unsre Augen. Die blaue Farbe hält das Gesicht in ernster Ruhe, die rothe sezt es mit Heftigkeit in Bewegung, die gelbe zieht es sanft an. Wer hat nicht diese Bemerkungen, und zwar die erste, wenn er den azurnen Himmel, die zweyte, wenn er eine lebhafte Flamme, die dritte, wenn er schimmernde, mit Gold durchwebte, oder übersäete Stoffe ansah, empfunden? Prüft man nun mit Aufmerksamkeit den Klang eines jeden von den Tönen, welche einen vollkommenen Akkord ausmachen, so wird man in dem tiefsten einen Charakter von unveränderlicher Ruhe, in dem mittlern einen Charakter von brennender Stärke, in dem dritten einen Charakter von lichtvoller Sanftheit — oder so: man wird Gleichheit des unterscheidenden Charakters zwischen dem Ton ut (c) und der blauen, zwischen dem Ton mi (e) und der rothen, und endlich zwischen dem Ton sol (g) und der gelben Farbe erkennen. Es würde, wie der Beobachter weiter erklärt, vorerst zu schwer seyn, die Vergleichung mit Farben durch die übrigen 4 Töne der Leiter fortzuführen: aber er glaubt, jeder, der die verschiedenen Eindrücke beobachten wolle, werde in dem Klange des Tones

re (D) etwas Wildes, in dem des fa (F) etwas Schmachtendes, in dem des la (A) Verirrung, Abweichung, (etwas Weiches, Schwankes, möchten wir übersetzen) in dem Si (H) Trotz erkennen. Uebrigens leitet er von diesem wesentlich unterscheidenden Charakter jedes Tons der Leiter, Reize der Melodie und Stärke des musik. Ausdrucks ab." 2)

Anm. 1) Die Vergleichung der Töne mit den Farben ist bekanntlich schon sehr oft angestellt worden. Euler und Newton haben mit einem Scharfsinn, einer Genauigkeit, und einer Beharrlichkeit beobachtet, die sich an den franz. Beobachter eben so wenig rühmen lassen, als die feine Beurtheilung des Beobachteten, die Mendelssohn bekannt machte — wenn dieser nur der Sache weiter nachgegangen wäre und sich nicht mit sinnreichen Andeutungen begnügt hätte. Der franz. Beobachter stellt nun aber die Töne und Farben, um seinen Lesern verständlich zu werden, als Parallelen neben einander. Das ist nicht glücklich gewählt: denn Töne und Farben stehen nicht neben einander, sondern als Entgegengesetzte einander gegenüber, so dass, was Einem zukommt, eben darum dem Andern nicht zukommt — wie schon eine blos experimentirende Physik zeigen kann. Er konnte jenes näher haben. Leser, die ein für Musik einigermassen gebildetes Ohr, oder wenigstens Gefühl für diese Kunst haben, musste er ja wohl voraussetzen. Diese brauchte er nur zu der äusserst gemeinen Beobachtung der Verschiedenheit des Eindrucks auf sie selbst zu ermuntern, den (wenn auch auf sie nicht das Anklingen eines einzelnen Akkords, doch gewiss) ein guter mus. Satz aus einem andern Tone, als woraus er gehen soll, vorgetragen, auf sie selbst machen muss — wie, um unter uns allgemein bekannte Beyspiele anzuführen: die Overtura der Zauberfl. etwa aus D dur (also nur einen halben Ton tiefer vorgetragen); oder die Arie: In diesen heilgen Hallen, etwa aus G dur; oder das Schlusschor des ersten Akts der Zauberflöte: Wenn Tugend und Gerechtigkeit — etwa aus A dur.

2) Und das von Rechts wegen — wie aber wohl, nicht nur jeder Künstler fühlt, sondern auch jeder nur einigermassen Unterrichtete verstehet: denn nicht Ein deutsches Lehrbuch der höhern Musik hat dies unbemerkt gelassen, und verschiedene haben ganz anders darüber gehandelt, als jener Beobachter. Mit einem Worte: in dem, was Er bis jezt von sich gegeben, ist auch gar nichts, das die Sache weiter brächte, oder auch nur auf eine neue Ansicht derselben leitete. Wer sie ernsthaft aus einander gesezt haben will, vergleiche die Abh. Ton und Farbe v. Aug. Apel, im 2ten Jahrg., 44sten u. folg. Stück, dieser Zeit. Wie die Sache in dem franz. Aufsatz behandelt worden, ist sie ein recht artiges Spiel, aber auch nichts weiter. Das obige Zusammenstellen des C und der blauen Farbe u. s. w. ist nicht besser und nicht schlimmer, als wenn man etwa das C dur mit der dorischen Säule vergleichen, und so durch die Skala und die Säulenordnungen, wie jeder Leser sichs ohne uns selbst macht, fortfahren wollte. Aber eine ganz andere Sache wäre es, tiefer zu untersuchen, als bisher geschehen ist, und vermöge des vormaligen Zustandes der Physik wohl auch hat geschehen können — woher jene bekannte Verschiedenheit der Würkungen der besondern Tonarten komme? „Aus der jetzigen Stimmung" — ist schnell gesagt, aber gegen die genauere Erfahrung. Die Natur verschiedner Instrumente trägt wohl Etwas dazu bey, (z. B. das Schneidende der Es-Trompete, gegen die C-Trompete gehalten; das Eindringendere der B-Klarinette, gegen die A-Klarinette gehalten u. s. w.) aber es erschöpft die Sache bey weitem nicht. Wir wünschten wohl eine gründliche Untersuchung darüber zu veranlassen — nur keine Wiederholung dessen, was gute Lehrbücher längst gesagt haben.

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. № XI. 1802.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel.

Alexander, J., Anweisung zum Violoncellspielen. gr. 4. 1 Thlr. 12 Gr.
Bachmann, G., Sonate p. le Pianof. Op. 21. 12 Gr.
Backofen, H., Recueil pour la Harpe à Crochets. Cah. 2. 16 Gr.
Bergt, A., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. 1. 2 Thlr.
Byström, Th., 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. de Violon. 2 Thlr. 12 Gr.
Campagnoli, 3 Thêmes variés p. 2 Viol. Op. 7. 16 Gr.
— — 3 dito — — 8. 16 Gr.
— — 6 Solos p. Violon et Violonc. ou Viola. Op. 6. 2 Thlr. 8 Gr.
Haak, 2 Rondeaux p. le Pianoforte. Op. 5. 18 Gr.
Haydn, Die Jahreszeiten, nach Thomson. Mit englischem und deutschem Texte, in Partitur. Hefte 2. Fol. Pränumerationspr. 8 Thlr. Ladenpr. 12 Thlr.
— — — — mit franz. und deutschem Text, in Partitur. Fol. Pränumerationspr. 8 Thlr. Ladenpr. 12 Thlr.
— — Die Jahreszeiten, im Klavierauszug, mit franz. und deutschem Text. Pränumerationspreis 3 Thlr. Ladenpr. 5 Thlr.
— — — — mit engl. und deutschem Text. Pränumerationspr. 3 Thlr. Ladenpr. 5 Thlr.
— — — — in Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arrangirt von A. E. Müller. Liv. 1. (Frühling und Sommer) 3 Thlr.
Lacroix A., 7 Variations sur l'air: O mein lieber Augustin p. Violon et Basse. 6 Gr.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 15. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Oeuvres compl. p. le Pianoforte. Cah. 10. Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.
— — — — Concert pour le Pianoforte. No. 7. Pränumerationspreis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.
Romberg, Andr. et Bern., 3 Duos concertants p. Violon et Violonc. Op. 2. de Duos. 1 Thlr. 8 Gr.
Romberg, Bern., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alte et Basse obligé. Op. 1. L. 1. 2 Thlr. 12 Gr.
Schlick, Recueil de petités Pièces pour la Guitarre. Cah. 2. 1 Thlr.
Siebigk, C. A. L., Variations p. le Pianof. Op. 5. 6 Gr.
Steibelt, D., grande Sonate pour le Pianof. dediée à Mad. Bonaparte. 1 Thlr.
Zumsteeg, J. R., 5 Gesänge mit Begl. des Pianof. 12 Gr.
— — Elwine, eine Ballade vom Freyh. v. Ullmenstein f. d. Klav. 20 Gr.
— — Kleine Balladen und Lieder für das Klavier. 3r Heft. 1 Thlr. 12 Gr.
— — Trauerkantate, in Partitur. 1 Thlr.
— — do Klavierauszug. 12 Gr.

Zur Ostermesse wird fertig:

Bierey, das Blumenmädchen, eine Operette in 1 Akt von Fr. Rochlitz. Im Klavierauszug. 2 Thlr.
Cherubini, der Wasserträger (les deux Journées) Oper im vollständigen Klavierauszug vom Musikdirektor Bierey.
Doisy, Anweisung für die Guitarre, sowohl für Anfänger als solche, die schon einige Fortschritte auf diesem Instrument gemacht haben. 1 Thlr.
Haydn, J., Oeuvres compl. pour le Pianoforte. Cah. IV.
— — (neue grosse) Messe, No. I. in Partitur (an 26 Bogen in queer fol.) Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.
Die übrigen Haydnschen Messen folgen in successiven Heften nach.
— — Jahreszeiten in Quintetten f. 2 Viol., 2 Bratschen und Violoncelle. Liv. 2. (Herbst und Winter) 3 Thlr.
Mozart, Oeuvres compl. p. l. Pianof. Cah. XI.
Zumsteeg, das Pfauenfest. Oper im Klavierauszug. 5 Thlr.
— Kleine Balladen und Lieder 4r H. 1 Thlr. 12 Gr.

Kurze Bemerkungen über eine, in dem 21. Stücke dieses Jahrg. S. 351 d. Musik. Zeitung befindliche Quasi-Recension.

Ohngeachtet meines festen Entschlusses, nichts auf öffentliche, meine Werke betreffende, einseitige Kritiken zu erwiedern, sehe ich mich dieses mal genöthiget, doch eine Ausnahme von der Regel zu machen, und diesen gelehrten Kritiker, zwar nicht der Hauptsache, (denn darinnen sind diese Herren Recensionen-Schmidte, wegen ihrer polyhistorischen Natur, nicht sehr bewandert, indem sie ihre Recensionen so zuschneiden, wie weiland Barrere seine Amtsberichte; und die, um ein kunstrichterliches und gelehrtes Ansehen zu erhalten, über berühmte musikalische Modewerke nichts als Unsinn auskramen und sich an berühmte Leute hängen, wie der Zaunkönig an den Adler; ferner, die sich hinter ihrem anonymischen Versteck für Riesen halten, und wenn sie hinter selbigem hervortreten sollten, als Zwerge erscheinen würden;) also nicht der Haupt-, sondern der Nebensache wegen zu fragen: was er denn für Ursachen darzu gehabt hat, sich über die Dedikation dieser Sonate aufzuhalten? — Sollte es vielleicht eine Art von Neid seyn, indem er als ein, wahrscheinlich — —*) weiter nichts, als Recensionen machen, aber keine Recensionen Jemanden dediciren kann? — Oder sollte er, weil er vielleicht glaubt, ich dedicire deswegen, weswegen er Recensionen schreibt, nämlich, des Gewinnsts wegen, auf mich ungehalten seyn? — Dem sey nun, wie ihm wolle! — Was aber gewiss ist, ist: dass ich weis, was man einer Dame dediciren muss; dass ich auf diese Sonate eben so stolz, als ihr Beurtheiler auf seine Anzeige derselben seyn kann; endlich, dass ich, wie mehrere sachkundige Männer wissen, im Stande bin, auch grössere und bessere Werke, als Sonaten sind, hervorzubringen! —

Zeitz, den 21. März. 1802.

Gottlob Bachmann,
Schlossorganist.

Z u s a t z.

„Selten spricht eine Sache so Allen vernehmlich für sich selbst, als die gegenwärtige; ich werde kein Wort hinzusetzen" — schreibt uns der Rec. Wir würden gewiss auch keines verlieren, wenn wir nicht dem Herrn Organist B. die Gerechtigkeit schuldig wären, zu gestehen, dass wir die obigen (— —) bey dem Zeichen*) gemacht haben. Er schimpft da, geradezu injuriös. Diese injuriösen Ausdrücke allein haben wir weggestrichen. Leute seiner Art werden nach eigenem Gefallen suppliren; Andern muss man solche Ungezogenheiten auch nicht einmal in einem Intelligenzblatte zu lesen geben.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bury, 12 Duo de Cor. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.
Fuchs, G. F., 3 Trios pour Cor, Clarinette et Basson. 1 Thlr. 12 Gr.
Gatayes, P., nouvelle méthode de la Guitarre ou Lyre. 1 Thlr. 12 Gr.
Steibelt, D., 3 Sonates pour Pianof. avec acc. de Viol. ad libitum. Op. 35. 2 Thlr.
— — 3 do do Op. 37. 2 Thlr.
Porta, 3 Trios pour 3 Fl., à la porté des commençans. Op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.
Dorémieulx, II. I. L., étude pour la Fl. 1 Thlr. 12 Gr.
Knecht, I. H., kleine praktische Klavierschule. 4s Heft. 19 Gr.
— — kleine theoretische Klavierschule. 2te Abth. 1 Thlr. 8 Gr.
Kreutzer, R., Sonate pour le Pianof. avec Violon obl. 19 Gr.
Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 25. No. 1 et 2. à 12 Gr.
No 3. 16 Gr.
Wolf, L., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.
Haydn, J., grande Sinfonie à plus. instrum. Op. 91. 2 Thlr.
Schneider, G. A., 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 10. 2 Thlr. 8 Gr.
de Hampeln, C., 7 Walzes avec un Coda à plein Orchestre 12 Gr.
Gyrowetz, 12 Allemandes à plein Orchestre. Liv. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. N°. 29. 1802.

Erinnerung an Elisabeth Mara,

von Friedrich Rochlitz.

Ein Seitenstück zur „Erinnerung an Faustina Hasse" im vorigen Jahrgang der Mus. Zeitung.

Tausend vortreffliche Menschen schweben still und heilbringend über die Erde hin, und man begräbt mit ihnen auch ihr Andenken, (moritur justus) ehe Einer erringt, dass die Geschichte ihn auffast und seinen Namen, wie auf einen Markstein gegraben, der Nachwelt aufstellt (erit in pace memoria ejus). Aber der höchste Ruhm wird eben so wenig errungen, als Genie oder Schönheit, sondern vom Schicksal nach Willkühr gegeben, wie diese. Unter Tausenden, die die Geschichte nennet, wird er kaum Einem zu Theil, und es ist interessant, die Momente zu verfolgen, in welche das Schicksal, oft gewaltsam, durchgreift, um einem solchen den Lorbeer zuzuwenden, der darum desto unverwelklicher ist, weil ihm aus der Natur des Menschen immer neue Nahrung zufliesst. Um den Denkstein solcher Begünstigten schlingt sich nämlich erst verschönernde Liebe, dann idealisirende Phantasie, endlich der Alles an Begriffe heftende Verstand: und der Mensch stehet endlich da, nicht wie er, ein Mensch unter Menschen, wandelte, sondern als Symbol einer Idee, als Repräsentant seiner eigenen Art — der Denkstein ist zur Bildsäule geworden, welche Ein Jahrhundert nach dem andern selbst vollenden hilft. So vollendet stehet, um nur Einige anzuführen, im Gemüthe des Religiösen — — *), als Symbol der reinsten Güte; so stehet Sokrates, als Symbol der praktischen Weisheit; Shakspear, als Symbol der höchsten Romantik —: so wird Mozart stehen, als Symbol der dichtenden Tonkunst, und wie die gemeinere Rede jene Namen sprüchwörtlich und Jedermann verständlich gebraucht, so wird es auch mit diesem geschehen.

Nun kann es zwar der Nachwelt ziemlich gleichgültig seyn, wie diese Heroen vormals in der Wirklichkeit einhergegangen sind, da ihr Leben doch nur als ein Stand der Erniedrigung spätern Generationen erscheinen kann. Was kümmert uns jener alte König Latiums, da wir ihn als Saturn haben! Aber die Rechtlichkeit in uns strebt auch hier gegen die Willkühr des Geschicks an, und fordert, dass dieser höchste Preis, dessen Menschen theilhaftig werden können, nur denen gereicht werde, die seiner nicht unwürdig sind. Zu verhüten, dass dies nicht geschehe, tragen wir dem gleichzeitigen Biographen auf. Er soll berichten, was der Mensch ist, und (soweit es offen daliegt,) wie er das wurde; und um aufrichtig seyn zu können, soll er nur berichten, unbekümmert, was der spätere Geschichtschreiber oder die poetisirende

*) Man wird leicht einen Namen suppliren, der in einem solchen Blatte lieber unausgeschrieben gelassen wird. d. Redakt.

Nachwelt mit seinem prosaischen Porträt nach der Natur, anfangen werden.

Noch lebt eine grosse Künstlerin, die auf jenes erhabene Piedestal zu rücken, Viele schon sich haben angelegen seyn lassen. Mara ist's. Schon fühlt man dunkel, was es heissen soll, wenn man sprüchwörtlich sagt: singen, wie Mara. Man würde allerdings, ohne fremdes Zuthun, durch und aus sich selbst, über dies dunkle Gefühl in's Klare kommen; man würde vielleicht die bedeutende Frau hinstellen — für die Künstler, als Typus, für die Virtuosen, als Kanon: aber wäre es recht? und sind solche allgemeine Kanons nicht der Kunst mehr nachtheilig, als förderlich? Ein sichtbares Ziel auf seinem Wege zu haben, mag dem Wandernden gut seyn — man darf voraussetzen, er werde, wenn er wirklich bis zu ihm vorgedrungen ist, schon selbst sehen, dass dies Ziel noch immer nicht das lezte sey: aber es muss ein bestimmtes, feststehendes Ziel seyn, wenn es ihn nicht irre leiten und alle seine Abschweifungen beschönigen soll.

Durch mir angenehme Verhältnisse sehe ich mich im Stande, wenigstens Einige noch nicht in's Publikum gebrachte Notizen über die ehrenwerthe Frau niederschreiben zu können. Das Zuverlässigste, was über sie bisher gesagt worden, verdanken wir dem genauen und fleissigen Gerber (im Tonküustlerlexikon); was von England zu uns herubergeschallet ist, sind fast nur allgemeine Lobpreisungen.

Sieben Städte Griechenlands eiferten, Homers Geburtsorte zu seyn. Sie glaubten, mit dem — Verdienste, ihm erlaubt zu haben, in ihren Mauern sich gebähren zu lassen, die Schmach zu verlöschen, dass sie ihn von seiner Geburt an der Dürftigkeit in die Arme gelegt hatten. So sagt die griechische Legende; aber die englische Specialgeschichte stellt höchst unpoetisch sechs Städte auf, die sämmtlich, in Mara's glänzendster Periode, die verehrte Frau hervorgebracht haben wollten. Sechs stritten darum, die siebente hatte Recht, und diese stritt gar nicht. Ohngeachtet aller Gegenbemühungen englischer Journalisten, blieb Gertrud Elisabeth Schmehling (1750) in Kassel gebohren. Ihre Kinderjahre verlebte sie aber in London, wohin sich ihr Vater, der Musik liebte und Violin spielte, gewendet hatte.

Der Geist der Harmonie, der in dem Kinde wohnete, drängte sich sehr früh hervor; man nahm wenig Notiz davon und liess es eben hingehen. Die Kleine suchte ein Organ, ihre innere Musik auszusprechen; es kam ihr nichts zur Hand, als ihres Vaters Geige. Es klang doch; Elisabeth spielte emsig Violin, und so emsig, dass es späterhin der Vater wagen konnte, die zehnjährige Tochter als Violinspielerin vor der Königin aufzuführen. Ihre, wenn auch nicht glänzende, doch seelenvolle Virtuosität erfreuete; aber die gewaltsame Handhabung ihres Körpers, die der Kleinen, um das Instrument frey zu gebrauchen, nöthig war, fand desto weniger Beyfall. Künstlerin müsse sie werden, aber nicht Violinspielerin bleiben, sagte man dem Vater. Man liess das Mädchen singen; es entdeckte sich eine eben so hübsche Stimme, als ein sicherer Sinn für das, was sie vortrug. Der ehrliche Vater wunderte sich, folgte dem Wunsche des Hofes, und übergab die Tochter der Bildung des alten, geschickten londner Kastraten, Paradisi. Die Schülerin machte bald dem Meister Ehre. Im vierzehnten Jahre wurde sie der Königin wieder vorgestellt. Ihr Gesang gefiel; aber das Kind hatte gereizt, sein Violinspiel Spass gemacht: die ernstere Kunst der Jungfrau konnte nur wohlgefallen — ihr Auftreten war ohne Erfolg für ihr Glück.

Der Vater, der den Werth der jungen Künstlerin zu schätzen begann, und die Tochter, die in demselben Falle war, wollten dies Glück ausser England suchen. Nach Kassel,

vor allem nach Kassel, in die Vaterstadt, trieb die Sehnsucht beyde. Sie bedachten nicht, dass unsre Achtung und Liebe für die Vaterstadt, mit der Achtung und Liebe der Vaterstadt für uns, in der Regel, im entgegengesezten Verhältnis stehen. Man liess sich die wackere Elisabeth nun zwar gefallen; aber es war ein gleichmüthiges, drückendes „sich gefallen lassen.“

Vater und Tochter wendeten sich nun nach Leipzig, wo unser Vater Hiller, als Schöpfer und Direktor des Konzerts lebte. Hiller hatte die Sängerin kaum gehört, als er, begeistert von dem, was sie war, und noch mehr von dem, was sie werden könnte, nicht abliess, bis sie, mit weit grössern Vortheilen, als man nachher einer Sängerin zugestanden hat, beym Konzert angestellt war.

Dies wurde ihm auch gar nicht schwer; denn es fiel das noch vor, in der — ich weiss nicht ob für die Künste, aber gewiss für die Künstler glücklichern Zeit unsrer Väter (1766). Ihre weniger gebildeten, aber auch weniger verstimmten, nicht übersättigten, und jedem Eindruck offenen Naturen gaben sich so gern dem hin, was ihnen von den Künsten geboten wurde. Sie raisonnirten darüber wenig und meistens schlecht: aber sie empfanden stark und richtig. Mithin mussten sie wenigstens ahnden, es gebe hier etwas wirklich Wichtige und Ehrenwerthe. Darum gewährten sie dem sich auszeichnenden Künstler — nicht, wie nachher, lächerliche, französirende Vergötterung, noch anglisirende lethargische Duldung, noch eiskalte Komplimentirerey und Allem huldigende Ueberhöflichkeit: sondern lebhaftes Interesse, mässige, doch willige Unterstützung, und aufrichtige Achtung *).

Der Aufenthalt in Leipzig (von 1766 bis 1771) war für Elisabeth entscheidend. Sie machte unter Hillers Leitung ihre hohe, und unter Leitung ihrer jezt sehr lebhaften Begierde, zu gefallen, wohl auch zu imponiren, ihre Schule für Galanterie in ihrer Kunst. Sie hatte Gelegenheit genug, das Vorzüglichste, was die Musik damals aufweisen konnte, oft zu hören, es zu studiren, selbst darinn zu glänzen: das brachte sie in jener ersten Schule weiter. Es mangelte ihr keinesweges an Veranlassung —

*) Damals nahm alle bessere Gesellschaft, jung oder alt, an den Produktionen der Künste lebhaften Antheil, und der gemeine, rohe Haufe gar keinen. Die Männer hatten aber die entscheidende Stimme, und handhabten sie auch laut und gerad' aus. Da sie nun waren, wie oben angegeben ist, so konnte es nicht fehlen, die Stimme des Publikums (die ihrige) entschied meistens für das Bessere. Man denke, da von Musik oben gesprochen wird, an das, was in der Schauspielkunst dauerhaftes Glück machte: Einiges von Lessing, Einiges von Goldoui, Mehreres von Gozzi und den besten französischen Lustspieldichtern, etwas späterhin Alles von Shakspear. Jezt ist das anders; wie es ist, mögen Andere schildern, die die grössern Orte Deutschlands genau genug kennen. Sie mögen entscheiden, ob es wahr ist, wenn man behauptet, es stehe, zunächst aus Schuld der Wortführer und Kassenfüller im Publikum, um das deutsche Schauspiel keinesweges zum besten, um die neueste Oper, recht herzlich schlecht; der ehrenwertheste Theil der Städter nehme jezt keinen, oder höchstens einen lauen, beym Urtheilen höflich ausweichenden Antheil an den Produktionen der Schauspieler und Operisten; und diejenigen, welche lebhaftern Antheil nähmen und durch Einfluss in das allgemeine Urtheil, oder durch lautes Aeussern der Stimmen der Parterre, oder endlich durch Bezahlung der theuersten Plätze, über die Lage der Künstler und über das Schicksal der Produktionen entschieden, zerfielen in folgende zwey Klassen: 1) durch die jetzige Gährung im Gebiete der Kunst und Wissenschaft Gestörte und Beunruhigte, die nicht recht wüssten, wovon die Rede sey, sich die Anstrengung, dahinter zu kommen, nicht zumuthen, aber doch für wohl unterrichtet gehalten seyn möchten, und darum vorläufig gegen Alles sprächen, bis ihnen etwa der Ruf oder die Schule über Eins und das Andere das Plaudite zurief; 2) was man, im französischen Sinn des Ausdrucks, die jungen Leute nennete, und was durch diesen Ausdruck genug charakterisirt wäre.

d. Verf.

wenn auch selten mit ganz vorzüglichen Sangern, doch desto öfter mit trefflichen Instrumentisten zu wetteifern: das brachte sie in jener zweyten Schule weiter. Sie übernahm bey den Aufführungen der besten Hasseschen, Graunschen und andern Opern und Oratorien dieser Art, die ersten, die Bravourpartien, und führte sie mit einer Vollendung und mit einem Geist aus, der sich auch für die geringsten Kleinigkeiten kaprizirte. Sehr charakteristisch ist es, dass sie den lebhaften Hasse und den feurigen Jomelli schon damals für ihre Lieblinge erklarte; hingegen dem sentimentalen, zuweilen weichlichen Pergolesi, den man doch fast allgemein vergötterte, nicht viel Geschmack abgewinnen konnte. Ihre Liebe zu Hasse wurde wahrscheinlich auch dadurch erhöhet, dass seine meist einfachen Arien ihr ein freyes Feld der eigenen Bearbeitung boten, so dass sie das Vorgeschriebene nur als Skitze ansahe, und nun eigends weiter ausarbeitete. Sie, die an Erfindung so reiche Künstlerin, vermochte das; sie, die wissenschaftlich gebildete, und von einem tiefen Harmoniker überall geleitete, durfte das. So hat man Arien durch sie von Zeit zu Zeit sechs- bis achtmal öffentlich vortragen hören, mithin die Haupttheile, die bekanntlich, nach damaliger Sitte, zu wiederholen waren, noch einmal so oft, und nie hat sie sich wiederholt, nie sich, (was noch weit mehr sagen will) vom Charakter des Stücks entfernt, nie sich ins Bizarre oder nicht ganz Gelingende verirret. So gab sie lebhafte und erhabene Stücke; sanftere trug sie einfach vor, aber damals noch weniger gern, und weniger gut.

Um das hier Gerühmte so glücklich auszuführen, musste sie aber, ausser der Theorie, auch das Mechanische ihrer Kunst vollkommen in der Gewalt haben. Und das war auch so; nicht nur das Schwierige, sondern auch das unmöglich Scheinende war ihr ein leichtes, zuweilen ein leichtfertiges Spiel. Organe, wie das ihrige, theilt das Schicksal wohl noch seltner aus, als Kronen. Ohne im geringsten schreyend zu seyn, war ihre Stimme so volltönend, dass man sie unter dem stärksten Chor, durch Trompeten und Pauken hindurch, unterschied; davon vermochte sie, in den allmahligsten Abstufungen, bis zu einem Pianissimo überzugehen, (und dies in äusserst lang gehaltenen Noten, wie in Kolloraturen) dass, z. B. in konzertirenden Satzen, der Instrumentist kaum wusste, woher er den so leisen Ton nehmen sollte, der den ihrigen nicht überstimmte. Alles, was sie sich von Schwierigkeiten zu ersinnen wusste, übte sie mit beyspielloser Hartnäckigkeit in der Einsamkeit täglich, bis es ihr ganz zu Gebote stand und sie nun bey guter Gelegenheit mit vollkommner Sicherheit davon Gebrauch machen konnte. Lebte sie doch einzig in ihrer Kunst! und war doch diese nicht nur ihre einzige Beschäftigung, sondern auch ihre einzige Freude! Wusste sie sich selbst keine neuen schwierigen Figuren auszusinnen: so merkte sie sich die Hauptpassagen der Instrumentalkonzerte, und die Brust musste ohne Erbarmen wiedergeben, was der Kopf empfangen hatte. Unter den Virtuosen, welche Mitglieder dieses Konzerts waren, zeichneten sich vornehmlich — der berühmte Flötist, Tromlitz, und die sehr schätzbaren beyden Berger (der Eine Violinist, der Andere Violoncellist) durch Nettigkeit, Feinheit und Delikatesse des Spiels und durch schön ausgearbeiteten Ton auf ihren Instrumenten aus. Diese Männer haben, ohne Wissen und Willen, vielen Einfluss auf die Bildung der Sängerin zur wahren Virtuosin gehabt. Was ihnen auf ihren Instrumenten vorzüglich gelang, musste ihr mit ihrer Stimme gelingen; und wären es die weitesten Sprünge, die flüchtigsten Triller und Verzierungen in den weitentlegensten Regionen gewesen: sie liess nicht ab, bis sie sie innen hatte und ganz rein und nett wiedergeben konnte. Wenn da zuweilen, etwa in Hillers heiterm, gastfreyen Hause, geschwazt wurde: Wie schön gelang neulich dem, oder jenem, dieser oder jener schwierige Satz —; so fiel sie lustig ein: Ah, den meynen Sie? oder den?

nicht? und es wurden die Sätze des Violoncells, der Geige, der Flöte, so sauber nachgesungen, als sie kaum vorgespielt waren.

Dazu brauchte sie freylich auch den weitesten Umfang der Stimme; diesen besass sie aber, in vielleicht beyspiellosem Grade. Es mag wohl Sängerinnen geben, die dieselbe Zahl von Tönen, nicht selten zum Schmerz der Zuhörer, der widerstrebenden Natur abzwingen; aber Mara gab nie Etwas, das erzwungen schien. Was sie gab, schien freyes, leichtes Spiel zu seyn, so dass man des Glaubens bleiben musste, sie selbst schwebe, wie ein alles vermögender Genius, noch hoch über dem Höchsten, und könne noch ganz anders dreinsehen, wenn sie nur wollte. Diesen ihr und den Zuhörern sehr vortheilhaften Zauberschein wusste sie sich mit grösster Hartnäckigkeit zu erhalten. Wie tief und hoch sie mit möglichster Anstrengung singen könne, das erfuhr darum gar Niemand (und um irgend Etwas für ganz entsetzlich tief zu halten, muss man nie erfahren, wie tief es ist): aber vollkommen gleich, stark oder schwach, in gehaltenen, laufenden oder springenden Noten, beherrschte sie die gewaltige Region der Töne von g bis $\overline{\overline{\overline{e}}}$.

Dieselbe geheime Anstrengung, die sie auf solche Bildung zur Kunstfertigkeit verwendete, verwendete sie aber auch — anfänglich mehr auf Hillers unablässiges Drängen, hernach aus eigener Einsicht, auf die Ausarbeitung des Tons ihrer Stimme, und auch hiermit gelang es ihr so, dass man etwas Kräftigeres, und dann wieder Einschmeichelnderes, als diesen Ton, nicht gehört hatte. Dabey vergass sie nie, was fast alle jetzige Sängerinnen vergessen, dass durchaus nichts von der vollen, rührenden Tiefe und Mitte der Stimme der auffallendern und reizenden Höhe aufgeopfert werden dürfe, und dass Ein wahrhaft schöner und voller Ton der Tiefe mehr werth sey, als drey erkünstelte und spitze der Höhe.

Endlich hatte sie sich in diesen Jahren auch für das Klavier so weit gebildet, dass sie ihren Gesang nicht nur sehr gut zu begleiten verstand, sondern auch zuweilen mit einem Konzert auf diesem Instrumente allgemeinen Beyfall einerndtete.

So trat Elisabeth schon in Leipzig hervor *), aber noch mehr nachher in Berlin, Paris und London, wo sie mit den grössten Sängerinnen und Sängern zu wetteifern bekam.

(Der Beschluss folgt.)

---

*) Da das churfürstliche Haus es sich oft in Leipzig gefallen liess, wurde Elisabeth ihm bekannt und von ihm sehr geschäzt. Bey Gelegenheit eines Geburtstags des Churfürsten berief man sie nach Dresden, um eine Opernrolle zu übernehmen. Sie hatte nie ein Theater betreten, und auch, den Gesang abgerechnet, nie Etwas an sich gebildet, was die Bühne fordert. Besonders war sie in der Behandlung und Verzierung ihrer Person bis zum Lächerlichen unerfahren und auch unbesorgt. Die kunstliebende und in aller Eleganz zu leben gewohnte verwittwete Churfürstin, Maria Antonia, erbarmte sich ihrer, lehrte selbst sie gehen und stehen, liess sie Stellungen und Situationen auf ihrem Zimmer probiren, und sorgte für ihre Kostumirung. Elisabeth kam königlich belohnt nach Leipzig zurück, ihre Freunde empfingen sie — Wie ist es in Dresden gegangen? haben Sie gefallen? u. s. w. Sie sagen's, antwortete sie; ich weis gar nichts. Gesungen hab' ich — nun ja! und angeputzt hatten Sie mich, wie einen hübschen Haubenstock. So hab' ich denn auch dagestanden. — „Aber man hatte sie ja gelehrt" — — „Freylich! ich wusst' auch allemal, wie es hätte seyn sollen, wenn ich abgegangen war" —

d. Verf.

Recension.

Méthode de Clarinette. Contenant tous les Principes de cet Instrument, les nouveaux coups de langue, les Cadences, les Gammes, l'Etude des Intervalles, des Préludes et des airs modernes, par Woldemar. à Paris. etc. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

Eine ausführlichere Anleitung zur Erlernung der Klarinette, als die Vanderhagensche *), war schon längst der Wunsch mehrerer Liebhaber dieses Instruments. Jene befriedigte zwar den Schüler in so fern, als sie ihm die nothwendigsten Regeln, und überhaupt die Anfangsgründe der Musik und der Klarinette kurz und deutlich darstellte, war ihm aber zu höherer Ausbildung schlechterdings unzulänglich, weil sie, wie schon gesagt, blos die Anfangsgründe enthielt. Da nun in unsern Zeiten die Klarinette ihres vollen und sanften Tons, und ihres grossen Umfangs wegen, sowohl im Konzerte, als im Theater, nicht nur auf- und angenommen worden ist, sondern auch in leztern häufig als Soloinstrument gebraucht wird **), so ist natürlicherweise durch die Ausdehnung (zuweilen durch den Misbrauch) der Eigenschaften dieses Instruments, eine weitere Anweisung nothwendig geworden. Diese glaubte ich nun in vorliegendem Werke zu finden. Allein ohne Hrn. W.'s Verdienste um dieses Werk, das manches Gute hat, verringern zu wollen, muss ich gestehen, dass es meinen Erwartungen keineswegs entsprach, und dass ich oben erwähntes Werkchen von Vanderhagen sogar diesem vorziehen würde. Denn was giebt uns z. B. W.'s sowohl diatonische als chromatische Tonleiter neues? Gar nichts. Was will sein Galimathias von Trillern? Gleich bey der ersten trillerbaren Note sagt er: „La Cadence du fa en bas se fait avec le fa ♯ en fermant le mi" (?) Und dieses faire und fermer sezt er eben so unbegreiflich fort bis in die höchsten Töne — doch nein, nur bis in's H̅, weiter reicht seine Trillerwissenschaft nicht. Dafür kann er aber nicht. Die folgenden Noten stehen da; wer sie zu betrillern weiss, der mache einen Schnörkel drüber, und reihe unten noch ein se fait, und en fermant mehr hinzu. Doch was sehe ich hier unten? Eine Anmerkung: „Toutes les notes plus hautes ne se cadencent point ou très difficilement" Nicht so difficilement, Hr. W., als alle Ihre Kadenzen, aus denen man gar nicht klug werden kann. Was will ferner der Vf. mit all' seinem folgenden geschmacklosen, monotonischen, entsetzlich gedehnten Radotage von „Méthode, Intervalles, Intervalles dans le ton naturel, Etude du genre chromatique, des sous-graves, des coups de langue? (Die auf dem Titelblatt angekündigten nouveaux coups de langue suchte ich vergebens. Wenn die hier angeführten Zungenstösse für den Verf. neu sind, so muss er wohl selbst noch sehr neu in diesem Fache seyn.) Und doch — welch ein langes Kapitel. Hr. W. mag wohl sehr gerne Noten schreiben! —

Noch einmal Etude des Intervalles. Unter andern steht auch eine interessante Anmerkung da: „Um die Rouladen gut vorzutragen, muss man den Ton, wenn sie aufwärts gehn, verstärken, und wenn sie abwärts gehn, vermindern." Wer darf sich solchen Vortrag zum Muster nehmen?

Nun kömmt eine Abhandlung über die verschiedenen Klarinetten und ihre Abweichung

*) Sie erschien vor ungefähr 20 Jahren in Frankreich, folglich in französischer Sprache. d. Rec.

**) In Frankreich, (wo so viele gern alles übertreiben,) bedient man sich sogar bey Sinfonien fast allgemein der Klarinetten anstatt der Oboen. d. Rec.

von der Violin, durch beygefügte Tonleitern erläutert. Diese ist wirklich recht brav, und gehört unter das Beste des Werks. Indessen ist manches Unrichtige darinnen. So soll es z. B. S. 22 unten heissen: Clarinette en si majeur" anstatt: Clarinette en mi majeur; und die Klarinettenstimme ganz unten darf bey der Skala in H kein b vorgezeichnet haben, die Skala der A-Klarinette aber gegen über, die bey Mangel an H-Klarinetten gebraucht werden soll, muss fis und cis vorgezeichnet haben, und um einen Ton höher stehn; denn wenn der Klarinettist auf der A-Klarinette aus D dur bläst, so spielt der Violinist aus H dur, folglich blässt jener aus H mol, wenn dieser aus Gis mol spielt. So ist auch S. 8 ein grosser Fehler. Bey der 2ten Notenzeile muss es nämlich heissen: „Bouchez seulement le trou, sans prendre la clef" anstatt: Mettez seulement la pouce la sur clef, sans boucher le trou. Nun folgen Präludien, die nicht einmal der Mühe des Durchblasens werth sind. Den Beschluss des ganzen Werkchens machen 16 Duetten, welche meistens aus französischen Opern gezogen sind. Die französische Opernmusik würkt nur auf der französischen Bühne, wo sie durch das wohlkompinirte Spiel, und durch den ausserordentlichen Affekt der Sänger gehoben wird. Manche französische Opernsätze scheinen uns daher öfters ganz nachlässig hingeworfen, und mitunter bizarr, indessen die Komponisten gerade auf solche Sätze ihre grösste Aufmerksamkeit verwenden, weil immer ihr vornehmstes Augenmerk auf momentane theatralische Würkung gerichtet ist. Daher gefallt selbst den Franzosen die blosse Opernmusik nur dann, wenn ihnen das Sujet davon bekannt ist. Durch sie werden sie dann auf die Bühne versezt, und solche Musik hat folglich keinen andern Werth, als dass sie die schon beschäftigte Einbildungskraft belebt und erhöht. Dies wird genug als Anklage gegen W. seyn, dass er solche Musik in seiner Anweisung zum Muster und Leitfaden seiner Schüler aufnahm, bey deren Abfassung der Komponist gewiss nichts weniger dachte, als dass sie zugleich in einer Klarinett-Schule gebraucht werden sollte. Und gesezt auch, W. hätte nichts selbst zur Welt bringen können, giebt es denn in Frankreich nicht der progressiven guten Duetten genug? oder schämte er sich, dergleichen von einem andern aufzunehmen? Er hätte meines Erachtens weit besser gethan, als dass er so seinen Geschmack, durch die Wahl solcher Musik und durch seine seichten theoretischen Kenntnisse im zweystimmigen Satz, sehr blos gestellt hat.

Stich und Papier sind schön, aber (wenn nicht Schönheit und Menge Ansprüche auf reiche Bezahlung machen) auch theuer.

Nachrichten.

Berlin, d. 29sten März 1802.

Seit meinem lezten Briefe sind hier drey Konzerte von sehr ungleicher Beschaffenheit gewesen. Das erste, und unstreitig eins der vorzüglichsten im ganzen Winter, gab am 21. d. M. Herr Giornowich, ehemals in der Kapelle des hochsel. Königs, da er noch Kronprinz war, und nun seit 22 Jahren von Berlin abwesend, Man bewunderte eben so sehr die Schönheit und Neuheit der Ideen in den beyden von ihm komponirten Violinkonzerten, als die Fertigkeit, Kraft und ungemeine Feinheit in dem Spiel eines mehr als 60 jährigen Mannes. Er riss das ganze zahlreich im königl. Opernhause versammelte Publikum zur lautesten Bewunderung mit sich fort. Auch Mad. Marchetti verschönerte dies Konzert durch 4 trefflich vorgetragene Stücke: eine Ariette von Righini, ein Rondo von Tarchi, eine Cavatina e Rondo von Nasolini und ein Duett von Sarti mit ihrem Mann, Hr. Fantozzi, gesungen. Eben so trefflich war die Hornarie von Reichardt, geblasen von Lebrun und gesungen von Fantozzi, und ein herrliches Klavierkonzert von dem jungen Kapellmeister Hummel. Den 22sten gab ein soi-disant „berühmter Guitarrenspieler" Prof. Aimari ein

Konzert in der Stadt Paris, wo er sich mit Bravourarien und italienischen und französischen Arietten von seiner Komposition in Begleitung der Guitarre hören liess, und von einem Herrn Cadet de Feuillide von der Kapelle des Prinzen Heinrich, einem Schüler von Babini, unterstüzt ward.

Den 26sten gab endlich Herr Christian Gottfried Thomas, „Academicus und Direktor der von ihm selbst etablirten musikalischen Akademie und Konzerte zu Leipzig" (!!!) seine schon den 15. Sept. 1801. angekündigte „Academie de musique zur allerunterthänigsten Feyer des allerhöchst erfreulichsten Geburtsfestes Ihrer königl. Maj. von Preussen" in der Garnisonkirche. Wollte ich Ihnen die Geschichte dieses Konzerts, von der Ankündigung bis zur Exekution erzählen, ich müsste ein ganzes Buch schreiben, und würde doch in Gefahr seyn, eine Menge äusserst possirlicher Anekdoten von diesem musikalischen Ungeheuer zu übersehen. Der Kapellm. Reichardt nahm sich endlich des Herrn Academicus an, und so brachte er, von vielen Mitgliedern der königl. Kapelle, den Hrn. Franz und Weizmann, Dem. Böheim und den hiesigen Singechören unterstüzt, seine Missgeburt zur Welt. Denn so interessant der erste Theil war, der Reichards Te Deum, von dem Komponisten selbst dirigirt, enthielt, so unter aller Kritik war die Komposition des 117 Psalms in 7 verschiedenen Chören, und in 7 verschiedenen Sprachen, wo er zu seinem und unserm Glück uns mit dem 4, 8, 12 und 16stimmigen Fugensatz verschonte, vielleicht aus demselben naiven Grunde, warum er in der Kantate „zur allerunterthänigsten Feyer des allerhöchsterfreulichen Geburtsfestes Ihrer königl. Maj. von Preussen" das Recitativ und die Arie nicht zum Besten gab, weil sie, wie er selbst aufrichtig in einer Note sagt, wegen Kürze der Zeit nicht hatten in Musik gesezt werden können. (Den 15ten Sept. 1801 war die Musik angekündigt, und den 26sten März 1802. noch mit Kürze der Zeit sich entschuldigt!) Requiescat in pace. — Auf unserm Nationaltheater hat man wieder einige neue Opern, alle als Benefize gesehen. Den 15ten März ward nämlich zum Benefiz für Mad. Unzelmann gegeben: der Wasserträger, Singspiel in 3 Akten, frey nach dem franz. von Schmieder: Musik von Cherubini. Sie gefiel ungemein. Nicht so die, von Unzelmann zu seinem Benefiz, den 25, gewählte Oper: Der lebende Todte, nach dem Ital. des Defranceschi, frey übersezt, mit Musik von Pär. Dies Stück ward, als es kaum zur Hälfte war, ½ 11 Uhr mit Pochen und Pfeifen zu Grabe gebracht. — Die Ungersche Journalhandlung hat abermals ein neues Theaterjournal angekündigt, als dessen Redakteur man einen ehemals um unser Theater wohl verdienten Mann nennt „Blicke auf das berliner Theater." Noch ist aber kein Stück erschienen, und man kann daher auf den Geist der Verf. noch nicht schliessen. —

Gern wollte ich Ihnen endlich noch einige Worte von dem am 25sten gefeyerten Genesungsfeste des Prinzen Ferdinand sagen, wenn nicht so eben der Hofrath Hirt, der die Ideen zu dieser Feyerlichkeit angegeben, eine ausführliche Beschreibung des pantomimischen Tanzes: Daedalus und seine Statuen, mit 12 illuminirten Kupfern, und Righini die dazu verfertigte Musik angekündigt hätten, welcher leztere uns auch einen vollständigen Klavierauszug seiner allgemein beliebten Oper Tigranes mit den dazu gehörigen Ballets versprochen hat.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. №. XII. 1802.

Pianoforte - Journal für Liebhaber und etwas geübte Spieler.

Dieses Journal wird eine Auswahl der neuesten, besten und leichtesten Stücke aller berühmten Tonsetzer enthalten, worinnen zugleich der Ausdruck, die Manieren und der Fingersatz bemerkt ist. Dieses Werk, welches keiner weitern Empfehlung braucht, sollte zwar schon vor einiger Zeit unter einem Hefte von 25 Bogen alle Vierteljahre erscheinen; allein eine mich betroffene Krankheit und andere unvermuthete Zufälle verhinderten zeithero die Ausführung meiner Absicht. Um nun aber den Musikliebhabern die neuesten, besten Werke der grössten Tonkünstler so geschwind als möglich zu verschaffen; so finde ich mich bewogen, oben angezeigten Plan zu ändern, und dafür alle Monate einen Heft von 8 Bogen, nebst einem Bogen, worauf das Studium der schwersten Gänge angegeben ist, um auf eine sehr leichte Art die in dem Heft enthaltene Musik sicher und geschwind zu spielen, herauszugeben. Der Subscriptionspreis eines jeden Hefts ist 16 Groschen sächs. oder 1 Gulden 12 Kreutzer Reichsmünze. Der Ladenpreis wird sodann um die Hälfte erhöhet werden.

Man kann täglich auf einen jeden Heft subscribiren und sich nach Belieben davon zurückziehen, jedoch unter der Bedingung, dass die Lossagung wenigstens einen Monat zuvor, ehe der folgende Heft erscheinet, geschiehet, damit nicht mehr Exemplare, als vonnöthen sind, gedruckt werden dürfen. Dem sechsten Heft sollen allemal die Herren Subscribenten beygefügt und ein schönes Kupfer vorgesetzet werden. Um aber den Namen, den Charakter und den Wohnort der Herren Subscribenten fehlerfrey angeben zu können, so erbittet man sich deren Uebersendung so deutlich als möglich.

Kleines Pianoforte-Journal für Kinder und Anfänger.

So verdient als sich die ältern und neuern Tonsetzer durch Herausgabe der besten Musikalien für fertige Klavierspieler gemacht haben, so wenig findet man darunter Stücke, welche der zarten Jugend angemessen wären. Es giebt zwar in unsern Tagen eine grosse Menge Ankündigungen von neu komponirten Tänzen, Liedern, Sonaten u. s. w. für Kinder und Anfänger, allein von diesen Produkten sind die meisten ohne Geschmack und für junge Schüler gar nicht brauchbar. Es kommen daher die Musiklehrer sehr oft in grosse Verlegenheit, woher sie für ihre Zöglinge neue, gute, schöne und leichte Sachen nehmen sollen, um sie nicht mit alten, gleichsam gassenkundigen Stücken unterhalten zu dürfen, und sollte es auch Eltern geben, die alle neu herauskommende Musikalien erkauften, um für ihre Kinder die geschmackvollsten und für ihre zarten Finger angemessensten Stücke heraussuchen zu lassen, so würden dieselben unter neuen Musikalien von 100 Thlr. am Werthe, kaum für 2 Thaler wirklich brauchbare finden. Weil nun seit einiger Zeit viele von meinen Herren Subscribenten und andre Personen den frommen Wunsch geäussert, und mich veranlasst haben, auch ein musikalisches Journal für Kinder und Anfänger herauszugeben, worinnen nicht nur alle musikalische Gänge ihren kleinen Händen angemessen wären, sondern die sie auch mit einem dazu eingerichteten Fingersatze auf eine leichte Weise erlernen könnten; so habe ich mich entschlossen, zugleich ein kleines, von jenem ganz verschiedenes Pianoforte - Journal herauszugeben, welches eine Auswahl von den neuesten, schönsten Tänzen aller Art, Märsche, Lieder, Variationen, Andantes, Rondos und sehr kleiner, leichter, zwey - und vierhändiger Sonaten der grössten Tonsetzer enthalten soll. Ich hoffe, dass solches unsere Musikzöglinge mit Vergnügen spielen, dadurch mit dem Zeitalter fortschreiten, sich an den wahren musikalischen Geschmack gewöhnen und das Gute und Schöne, welches berühmte Komponisten in ihren Stücken angebracht haben, von zarter Jugend an fühlen und einsehen werden, zu geschweigen, dass dadurch viele Eltern ihr Geld zum Ankauf unnützer Musikalien behalten und ersparen, und dieses Journal manchem Musikleibhaber selbst angenehme Stunden verschaffen könne. Von diesem Journal wird alle Monate ein Heft von 4 Bogen, nebst einem Bogen musikalischer Gänge,

auf schönem starken Papier, für den Subscriptionspreis von 8 Groschen sächs., oder 36 Kreutzer Reichsmünze erscheinen, und der 7te, 13te, 19te Heft u. s. w. mit einem schönen Kupfer und den Namen der Subscribenten versehen werden. Der Ladenpreis erhöhet sich um die Hälfte.

Dresden, den 1sten April 1802.

P. I. Milchmeyer,
Hofmechanikus, Pianoforte- und Harfenmeister.

Musik für Trompeten und Pauken.

Musik dieser Art kommt selten zum Vorschein, und ist keiner grossen Kritik unterworfen, indem der innere Inhalt und das Mechanische der Trompete hinlänglich bekannt ist. Doch dieses Instrument erhält sich in seiner alten Würde, und hat bey grosser Musik wie auch einzeln sich unentbehrlich gemacht. Den Trompeter-Chören der resp. Kavallerie-Regimenter, oder wer sonst mit diesen Instrumenten chormässig eingerichtet ist, empfehle ich 24 Piecen mit 3 Trompeten und Pauken, als: Märsche, Allegros, Adagios, Menuetten, Polonoisen, Ländrische, Walzer, Jagdstücke, Janitscharen-Märsche, Angloisen, u. dgl. gut geschrieben für 1 Laubthaler. Auf ähnliche Art empfehle ich noch 20 andre Piecen mit 4 Trompeten und Pauken um den nämlichen Preis. Sollte jemand diese Stücke ohne Pauken verlangen, so ist der Preis nicht minder 1 Laubthaler. Briefe und Gelder werden frey gegeben.

Torgau, im Monat April 1802.

Karl Friedrich Günther.

Musikalisches Damen-Journal.

Eine zweckmässige Auswahl der neuesten und vorzüglichsten Tonstücke, für Liebhaber und Freundinnen sanfter Melodien, des Pianoforts und Klaviers, ist bisher noch immer ein Bedürfnis aller derer gewesen, welche mit den unschuldigen Freuden dieser Kunst, ungekünsteltes Gefühl und wahren Geschmack zu verbinden suchen. Gegenwärtige periodische Sammlung, deren Leitung geschickten Künstlern überlassen ist,

welche Gründlichkeit und feinen Geschmack mit richtiger Beurtheilung vereinigen, glaubt sich anheischig machen zu dürfen, diesem Bedürfnis von Zeit zu Zeit auf eine befriedigende Art abzuhelfen. Es erscheint daher von denselben vierteljährig in saubern Stich und farbigem Umschlag für den geringen Preis um 1 Thlr. 12 Gr. jedesmal 1 Heft von 15 und mehrern Bogen in Folio, für deren Abwechselung in Mannigfaltigkeit der einzelnen Stücke man aufs sorgfältigste bedacht seyn wird. Der Inhalt des so eben erschienenen 1sten Hefts ist folgender: 1) Sonate von Luchesi. 2) Variationen von Maschek. 3) Sammlung von Favoritarien. 4) Walzer und Angloisen v. Guido. Wer sich Pränumerando an die Hinrichsche Musikhandlung in Leipzig wendet, erhält das 1ste und 2te Heft noch um 2 Thlr. sächs., nachher kostet es in allen Buchhandlungen 1 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

de Lehmann, 11 Variations pour le Pianoforte. 16 Gr.

Wölfl, J., 9 Variations sur l'air de Figaro par Mozart· Se vuol ballare etc. p. le Pianof. 12 Gr.

v. Beethoven, L., Concert p. le Pianof. Op. 19. 2 Thlr. 12 Gr.

— — grande Sinfonie p. 2 Viol., A., Vlle et B. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cors, 2 Bassons, 2 Clarin., 2 Tromp. et Tymb. Op. 21. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Quatuors pour 2 Viol., A., et Vlle, 2me Liv. Op. 19. 2 Thlr.

— — Sonate pour le Pianoforte av. Viol. Op. 23. 1 Thlr.

— — — do — do Op. 24. 1 Thlr.

Crescentini, J., 12 Ariettes italiennes arr. pour la Guitarre par L. Renner. 1 Thlr.

Gyrowetz, A., 7me Notturno pour le Pianof. avec acc. de Viol. ou Fl. et Vlle. Op. 35. 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B., 2 Sonates pour le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.

Fiorillo, F., Suite de l'étude de Violon ou 6 Sonates pour Viol. avec accomp. d'Alto. Op. 15. 2 Thlr.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten April. №. 30. 1802.

Erinnerung an *Elisabeth Mara*, von Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

König Friedrich der zweyte von Preussen fing nämlich an, gegen seine Musik und seine Musiker gleichgültiger zu werden, auch häuften sich seine missmuthigen Stunden mehr als sonst: man bemerkte, sein herannahendes Alter bedürfe neuer Aufheiterungen. Seine Musikliebe wieder auffrischen und ihm solche Aufheiterung gewähren zu können, trauete man unter anderm auch dem Gesange der Schmehling zu. Man drang in den König, die Sängerin in seine Dienste zu nehmen. Er verachtete die deutschen Sänger, wie den deutschen Gesang; er soll beyde sogar mit seinem Leibross, wenn es wiehere, verglichen haben. Dennoch bewog man ihn endlich, die Sängerin in dem gewöhnlichen Konzert in seinen Zimmern zu hören. Der König hörte gemeiniglich im Nebenzimmer zu. Kaum hatte Elisabeth angefangen, so stand er in der Thür; sie fuhr fort, er näherte sich leise immer mehr; sie endete, er stand höchst befriedigt neben ihr. Sie kannte ihn nicht und nahm sein Lob mit Anstand, aber ohne Aufheben an. Singen Sie auch Prima vista? fragte er. „Ja.“ Er ging hinaus. Es ist der König! zischelte man ihr zu. Das ist ja recht gut, antwortete sie, und blieb so ruhig, wie zuvor. Der König brachte eine sehr schwierige Arie, und stand sehr freundlich hinter dem Direktor, da sie die Arie so vortrefflich sang, als hätte sie sie mit aller Bequemlichkeit einstudirt. Der König, der seine Parallele zwischen dem deutschen Virtuosen und seinem Rosse zuweilen auch bis dahin ausdehnte, dass er beyde, bey guter Laune, gleichmässig strapazirte — brachte immer mehr Arien herbey, und Elisabeth trug sie, wie jene, vor. Da entschloss er sich, die Sängerin nicht wieder von sich zu lassen, und wies ihr einen, für seine Oekonomie, sehr ansehnlichen Gehalt an.

Je öfter Elisabeth sich im Konzert oder in der Oper hören liess, je mehr bezauberte sie, und je mehr verdiente sie die allgemeine Achtung, in welcher sie stand: denn neben Conciliani und Porporino wurde sie nun auch vortreffliche Adagiosängerin, und der König verdoppelte ihr darum ihren Gehalt.

Elisabeth hatte bisher so ganz und einzig in ihrer Kunst gelebt, dass ihr Herz nicht Zeit gewonnen hatte, ein anderes, als ein sehr flüchtiges Interesse an allem Andern zu nehmen, was ihm Beschäftigung gewähren konnte. Sie hatte immer ihrer selbst gespottet, wenn man sie sich in eigentlich-weiblichen Verhältnissen dachte, und die Neckenden geneckt. Jezt hörte sie den jungen Violoncellisten, Johann Mara. Seine Virtuosität reizte sie. Sie sahe ihn auf dem Theater des Prinzen Heinrich. Sein schönes Spiel nahm sie ein. Sie hörte allerley wunderliche Anekdoten von dem bizarren Manne. Das gewann sie, die selbst etwas Bizarre, noch mehr. Mara bewarb sich um sie, heftig und stürmend, wie er war: sie schwankte. Alle Freunde widerriethen: sie wurde fester Der Liebhaber drängte sie mit Wechsel von

Zärtlichkeit und Despotismus: sie entschied, und knüpfte, selbst gegen den Willen des Königs, ihr Schicksal für immer an das seinige.

Nun war ihre Ruhe und Zufriedenheit gestört. Sie nahm Theil an den Zwistigkeiten, in denen ihr Gatte stets mit andern Mitgliedern der Kapelle stand, und je bestimmter man ihr alles das vorausgesagt hatte, desto eifriger suchte sie ihre Wahl zu rechtfertigen, ihres Mannes Seltsamkeiten zu verherrlichen, und seine Grillen durchzusetzen. Kein Virtuos, der Gegner ihres Mannes war, blieb sicher vor ihrer — Geschicklichkeit. Singend parodirte und travestirte sie seine Manier öffentlich, gewann die Lacher, und schlug die Opposition mit Trillern und Kadenzen. Man klagte, man verwies zur Ruhe: aber Ein so beygelegter Zwist erzeugte nur mehrere neue.

Elisabeth fühlte endlich selbst, dass das nicht so fortgehen könnte, vermochte nicht ihm abzuhelfen und, unter jenen Umständen, noch weniger, ihres Gatten Unrecht und Schwächen zuzugestehen. Sie verlangte ihre Entlassung. Der König schlug sie streng ab, und liess sich die Ursachen berichten. Man brachte Klagen über Klagen vor ihn. Er befahl, den nächsten üblen Handel, den der Mara anstiften würde, ihm zu hinterbringen. Man hatte nicht lange darauf zu warten. Friedrich applicirte seine militairische Heilmethode und avancirte den Herrn Kapellvirtuosen zum Trommelschläger eines Garnisonregiments. Die Gattin, in Verzweiflung, bat, flehete: umsonst, der Gemahl blieb Trommelschläger. Sie erbot sich, dem König fernerhin ruhig zu dienen, und zwar für die Hälfte ihres bisherigen Gehalts: der König — nahm dies an. Alle gebildete Berliner nahmen an dieser Selbstverleugnung der wackern Gattin Theil. Man überreichte ihr einen Kupferstich, der die Scene aus der damals beliebten Oper, der Galeerensklave, wo die Liebende dem Geliebten die Ketten abnimmt, darstellte, und die Unterschrift aus der Oper enthielt:

Ame tendre et généreuse,
Tu brisas mes fers — —

Des Königs Dienste mussten aber nun, wie die drückendste Last, auf ihr liegen. Oft fülleten sich ihre Augen mit Thränen, wenn sie (gewiss die schmerzlichste Situation ihres, so wie des Schauspieler-Standes) mit gebrochenem Herzen sich anschicken musste, aufzutreten und Alles zu erfreuen *). Sie willigte endlich in den Vorschlag, heimlich zu entfliehen. Ihre Flucht wurde bald ruchbar. Der König schickte ihr eine Wache nach: man ergriff die Flüchtigen und brachte sie zurück. Ohne Notiz von dem Zustande ihres Gemüths zu nehmen, kündigte man ihr ruhig an, sie habe nächster Tage wieder aufzutreten; und die Last musste sich in's Unerträgliche vermehren. Sie entflohe mit ihrem Gatten zum zweytenmale. Da sandte ihr der König unwillig den Abschied nach.

Sie reisete durch Deutschland, suchte theilnehmende Liebe, und fand nur kalte Bewunderung. Jene unglücklichen Verhältnisse und diese Folgen derselben hatten ihr Gemüth ganz verstimmt, und ihr, die sonst immer zwar fest, und zuweilen, doch nur für ihre Kunst, und im gemeinen Leben mehr im Scherz hartnäckig, übrigens aber heiter und oft sehr gefällig gewesen war — etwas Bitteres, Herrisches, Drükkendes, Zurückstossendes aufgedrungen, was freylich zur Folge haben musste, dass man sie mit einer gewissen Scheu behandelte und ihren nähern Umgang möglichst vermied. Das schmerzte sie unbeschreiblich, machte aber

*) Wer dächte hier nicht an das innige Lied der Mignon im Wilhelm Meister: Ueber Thal und Fluss getragen — besonders an die Zeilen: Schön in Kleidern muss ich kommen u. s. w.

d. Verf.

allerdings Uebel nur ärger. Paris genügte ihr auf einige Zeit mehr, da sie hier — die angebetete Todi zu besiegen hatte. Nachdem sie die Journalisten der Hauptstadt in Allarm gesezt hatte, und die Parthey des Hofes, so wie die Stimmfähigsten im Publikum für sich hatte, ging sie (1784) nach London.

Ihr Ruhm war vorausgegangen, Bewunderung und Guineen folgten. An der Spitze der laut Huldigenden stand der Prinz von Wallis: nun folgten Bewunderung und Guineen noch häufiger. Der erste Winter, wo sie am Konzert im Pantheon Theil nahm, trug ihr, für etwa funfzehnmaliges Auftreten, auf 15000 Thaler ein. Noch fester gründete sie ihren Beyfall durch die eifrige Theilnahme an dem berühmten Konzert zur Erhaltung der alten Musik — dieser, von mehr als einer Seite sehr rühmlichen und ächt-alt englischen Anstalt. Hier kamen der Sängerin, ausser dem kräftigen Organ, ihre theoretischen Kenntnisse und ihre strengere Schule vorzüglich zu statten, und es ist einstimmiges Urtheil der Kenner — der englischen nicht allein, sondern auch der deutschen, italienischen, französischen — dass nie eine Sängerin in den geheimern, tiefern Geist — Händels vornehmlich, wie sie, eingedrungen sey; nie eine, was jene grossen Alten mehr andeuteten, als ausführten, so vollendet *) wiedergegeben; nie eine mit so bestimmten Charakter, mit solcher einfachen Grösse und doch steten Neuheit jedes Stück dieser Werke vorgetragen habe.

Sie blieb mehrere Jahre im vollen Genuss ihrer Verdienste und ihres Ruhms in London. Einige kleine Episoden, die sie in ihr Leben flocht, verdienen nur flüchtige Erwähnung. Sie folgte auf kurze Zeit einem Rufe nach Italien. Sie fand allerdings auch hier Beyfall, doch schien man ihr Grösstes und Eigenstes nicht zu fassen. In andern Hauptstädten Englands, besonders auf der hohen Universität Oxfort, musste auch sie die Rohheit des vornehmen und niedern Pöbels dieser Nation ertragen. Man wollte z. B. in Oxfort durchaus nicht dulden, dass sie sich, während des Chors, sezte, und zischte sie deshalb aus. Freylich sezte sie sich nun desto gemächlicher, und die Sache ging so weit, dass die akademische Obrigkeit mit Gravität ein Einsehen hatte, und ihr ferner in diesem Konzerte aufzutreten verbot, u. dgl. **).

Ihre glänzendste Periode begann aber mit den ungeheuren Musikfesten, die man von 1784 an Händeln zu Ehren in der Paulskirche zu London hielt. Die Direktoren waren in nicht geringer Verlegenheit, als die kolossale Masse des Orchesters so anwuchs, woher eine Sängerin zu nehmen sey, die hindurchgehört und

*) So vollendet; man denke ja nicht an musikalische Witzeleyen, leere Gemeinplätzchen, und bunte Zierrathen, die hier nur verunzieren müssten; sondern allein an Haltung, Genauigkeit, Grösse und Strenge in der Ausführung, und in der Idee an das, was der Musiker sagen will, wenn er sich ausdrückt „wie das Stück zu nehmen sey" — d. Verf.

**) Es ist unbegreiflich — denen nämlich, die sich ein Bild von der engländischen Nation in Masse etwa nach Grandison oder Bomston entworfen haben — wie weit die gar nicht verhaltene Verachtung der Künstler bey dem grossen Haufen Englands gehet. Selbst J. Haydn musste die brutale Insolenz der lauten Wortführer aus diesem Pöbel erfahren, als die Musiker, da der grosse Mann das erstemal unter ihnen erschien, mit Ehrerbietung vor ihm aufstanden. Ein andrer berühmter Künstler gab vor einigen Jahren in London Konzert, und der Saal war grossentheils leer. Starr und breit trat Lord — —, der für einen Mäcenas gehalten seyn will, zu ihm: Na, ich hoffe, Sie sind mit Ihrer Aufnahme in London zufrieden! O ja, versezte der Virtuos; doch kann ich nicht leugnen, dass ich in Amsterdam so viel Tausend Zuhörer gehabt habe, als etwa hier Hundert. Pah! Holländer! entgegnete jener. Dafür haben Sie hier Engländer! — Und damit kehrte er ihm den steifen Rücken zu.

d. Verf.

in den weiten Hallen auch überall verstanden würde. Mara übernahm die erste Partie, und übertraf nicht nur alle Forderungen, sondern auch alle Erwartungen. Kein Ton, selbst keine Sylbe der Worte entging den Aufmerksamen auch in den entferntesten Ecken. Die Würkung, die sie vornehmlich durch die Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebet, im Messias, und durch einige ähnliche hervorbrachte, ist wahrer Triumph, nicht nur für die Künstlerin, sondern auch für die Kunst selbst.

Und hier ist auch der Tempel, in welchem sie einzig stehet, und, besonders so lange die Sängerinnen von Talent den Weg verfolgen, auf dem sie jezt alle wandeln und mehr oder weniger wagen und schwanken — einzig stehen wird. Hier hatten ihr mächtiges Organ, ihr energischer Charakter, ihr poetischer Geist und ihre gründliche Wissenschaft freyen und grossen Spielraum; hier galt es kein Amüsiren, auch kein zärtliches Ansprechen, leises Rühren und gelindes Reizen, sondern ein kräftiges Erfassen, Erheben und in der Erhebung fest halten. Das vermochte Mara, und hier wollte sie nichts als das; hier verschmähete sie alle die Künsteleyen, die ihr zu Gebote standen, und meynte, man müsse alles Mögliche leisten können, aber nur das Beste leisten.

Ich thue mir mehr auf das zu gut — sagte sie vor etwa sechszehn Jahren zu einem berühmten Manne, der sie in der Paulskirche hatte singen hören und ihr seine Bewunderung bezeigte; ich thue mir mehr auf das zu gut, was ich durch Verleugnung meiner selbst geleistet habe. Ich habe beygetragen, was nur in meinen Kräften stand, um das Händelsche Werk zu verherrlichen; für mich selbst hab' ich eigentlich gar nichts gethan und mag nichts thun. So sollten sie es Alle machen —

Aber der Künstler will denn doch auch Beyfall vom Publikum —

Allerdings; ich kenne nichts Drückenderes bis zur Vernichtung, als vor diesem auftreten zu müssen und nur immer Gleichgültigkeit zu finden. —

Und dennoch sollte er nichts eigentlich um dieses Beyfalls, und also um seinetwillen thun?

Er hat es nicht nöthig; der Beyfall kömmt ihm gewiss, wenn er wirklich etwas Vorzügliches leistet —

Der Beyfall der Kenner —

Der Beyfall Aller, wenn auch nicht auf den ersten Moment —

Und die Kenner sind gewöhnlich nicht eben laut —

Bis die Verkehrten laut werden. So hab' ichs wenigstens überall gefunden, und dabey werd' ich immer bleiben — —

Kein Virtuos, der nicht auch als Mensch etwas Bedeutendes ist, und zum Wohlfahrtsausschuss des Geschlechts gehört, wird solche Maximen sich zu eigen machen und ihnen immer treu bleiben. Mara blieb ihren Maximen immer treu; auch darin, dass sie von der Zeit an, wo sie (— das Publikum noch nicht,) fühlte, sie vermöge nicht mehr allen Forderungen ihrer selbst an sich Genüge zu leisten, sich zurückzog und seitdem in anständiger Ruhe lebt.

Das wird zugleich genug seyn, sie auch als Weib zu charakterisiren. Wer durchaus noch kleine Einzelnheiten von ihr, in diesem Betracht, wissen will: für den mögen noch wenige Zeilen hier stehen. Mara ist immer mehr männlich, als weiblich gewesen; hat sich nie ganz in das, was eine Frau, ohne andere Verdienste, als weibliche, liebenswürdig macht, finden können oder finden mögen; hat sogar ihre, zwar etwas kleine, doch interessante Figur, besonders in frühen Jahren, über die Gebühr vernachlässigt; hat es, wenigstens in Deutschland, nicht besser gemacht mit gar vielem, was von der Konvention für den gesellschaftlichen Umgang (der vom geselligen zu unterscheiden ist) vorgeschrieben wird; hat in alle ihrem Thun und Treiben zwar ihr Köpfchen für sich gehabt, ist aber dennoch gern

gefällig und bereitwillig gewesen jeden durch ihre Kunst zu erfreuen, der diese zu schätzen wusste, und da ihr Menschen ohne — wenigstens innere Musik nur als belebte Maschinen erscheinen mussten, so ist es ihr nicht streng anzurechnen, wenn sie gegen solche freylich etwas streng, rauh, hochherfahrend, zurückstossend war. Sie geniesst jezt in Stille und freywilliger Beschränkung einer fast ungestörten Zufriedenheit und allgemeinen Achtung.

Recension.

Sechs deutsche Lieder, zwey davon mit Variationen, am Pianoforte zu singen. Von Vinzent Righini, königl. Preuss. Kapellmeister. Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme.

Diese kleine Liedersammlung würde schon einen hohen Stoss anderer aufwiegen, wenn sie sich auch nicht durch die seltsam scheinende Neuigkeit, Lieder mit Variazionen für die Singstimme (nicht für das Akkompagnement) zu schreiben und sie so vortrefflich auszuführen, auszeichnete. Von den vier ersten Liedern sind zwey heiter, zwey — und diese scheinen uns die gelungensten — schwermüthig. Besonders hat das dritte, so oft komponirte Lied: Das Grab ist tief und stille — so etwas Schauerliches, ohne schneidend und grell zu seyn, dass der Rec. zu dieser Komposition dieses Liedes, vor allen, die ihm bekannt worden sind, am liebsten zurückkehrt. In allen diesen R.schen Liedern ist der Gesang leicht und fliessend, der Text, nicht nur dem allgemeinen Sinn, sondern auch den einzelnen Worten nach, mit Sorgfalt behandelt, und das Akkompagnement ausdrucksvoll, ohne die Singstimme zu verdunkeln. Doch so Etwas erwartet man von einem Manne, wie Righini, ohne unsere Hinweisung. Der Gedanke aber, Variazionen für die Singstimme zu schreiben, ist eben so neu, als glücklich. Es ist nun einmal jezt das Zeitalter des Figurirens, in jedem, auch im musikal. Sinn. Dagegen zu schmälen, oder nur ganz Einfaches zu geben, hilft bey den meisten Sängern und Sängerinnen nicht viel. Auf das Erste hören sie nicht, und das Einfache verzieren und variiren sie willkührlich — und da hört man ja alle Tage, was für verwirrtes, unharmonisches, sinn- und geschmackloses Zeug oft herauskömmt. Viel besser also, der Komponist, welcher der Sache von allen Seiten gewachsen ist und vornehmlich für wahren Gesang zu schreiben weiss, macht es, wie der Verf. — wählt sich einen Text, der sich im Allgemeinen hält und also eine freyere musikalische Bearbeitung zulässt, erfindet eine sehr leichte, gemeinfassliche Melodie, variirt diese nun selbst, giebt dem Akkompagnement nur die Grundakkorde und die recht bestimmte Erhaltung der Rhythmen und des Takts, liefert so etwas sehr angenehmes und kömmt allen Verdrehungen zuvor. Es lässt sich freylich voraussehen, dass Hümpler (nach Luthers Ausdruck) seine Idee erfassen, und — wer weis was für Klavier- oder Geigenpassagen Worte unterlegen und das Flickwerk nun Variazionen für die Singstimme nennen werden. Vielleicht ist es schon geschehen! Dafür kann aber Herr Righini nicht. Was Er giebt, liegt in der Kehle, und kann bey Fleiss auf das netteste herausgebracht werden. Vermag dies eine Sängerin oder ein Sänger, so werden sie nicht nur sehr wohlgefallen durch den Vortrag dieser Lieder, sondern auch (zu ihrem Troste sey es gesagt) damit glänzen können. Bey dem ersten Liede thut es nicht recht gut, nur Eine Strophe durch alle Variaz. durchgesungen zu bekommen — aber freylich ist es auch nicht leicht, deutsche Texte zu finden, die sich auf solche Weise wirklich gut behandeln lassen: aber das zweyte (Lob des Gesanges) ist in jeder Rücksicht ein kleines Meisterstück. —

Papier und Stich sind sehr gut, doch lezterer nicht ganz fehlerfrey.

Nachrichten.

Dresden, d. 16ten April. Sie und die Leser Ihrer Zeitung kennen mich aus frühern Berichten, und wissen, dass ich weder unter die sogleich entzündbaren Schwärmer, noch unter die, Alles, was die Residenz hat, höfelnd Rühmenden gehöre. Darum eben muss ich sprechen von meinem gegenwärtigen Entzücken, über die Aufführung des Haydnschen Meisterwerks, der Jahrszeiten, von der hiesigen Kapelle. Selten hat eine musikalische Produktion einen solchen Eindruck auf mich gemacht. Beyde Aufführungen waren in allen Hauptpartien vollkommen — und wahrhaftig ich weiss, was das, gerade bey diesem Werke, mit dessen Partitur ich mich vertraut genug gemacht habe, sagen will. Doch ich soll berichten! Die Kapelle führte die Jahreszeiten beydemal vor einem äusserst zahlreichen Auditorium im Hôtel de Pologne auf. Aus Mangel an guten deutschen Sängern hatte man für eine italienische Unterlegung sorgen müssen. Sgn. Cinti, churfürstl. Kammersänger und Operist, hatte sie verfertigt, und man konnte mit seiner Arbeit sehr wohl zufrieden seyn. Die Sopranpartie sang Sgn. Sassaroli, dieser sehr schäzbare Kastrat, äusserst brav. Er hat eine schöne, volle, sonore, und dabey keineswegs gellende oder spitze Stimme. Zu beklagen war es, dass es ihm, wenigstens das zweytemal, nicht möglich war, seine Partie ganz so zu vollenden, wie er sie angefangen hatte. Wahrscheinlich wurde ihm die fast unerträgliche Hitze, von der Volksmenge, beschwerlich; er ermattete in der zweyten Hälfte ein wenig, wurde etwas heiser, strengte sich nun an und distonirte deshalb zuweilen ein wenig. Sgn. Penelli sang die Tenorpartie und siegte über Alle, ohne Ausnahme. Ich kenne die grössten Sänger der gegenwärtigen Zeit so ziemlich, und ich zweifle, ob irgend Ein Tenorist gerade diese Rolle mit mehr Anmuth und Grazie vortragen werde. Das ganze Publikum war entzückt über seinen Gesang, und vornehmlich seine beyden Arien werden auch mir unvergesslich seyn. Es ist in Ihren Blättern einigemal geklagt worden, dass dieser wirklich grosse Künstler den Gesang mit Manieren überlade und so die Melodie verdunkele, und auch hier konnte man ihn davon nicht ganz frey sprechen: aber wie er das Seine hier zu geben wusste, macht es wirklich die Strenge des kältesten Kunstrichters verstummen. Sgn. Perotti, der den Simon sang, konnte sich freylich mit jenen beyden nicht messen. In der Opera buffa ist sein Gesang recht wohl zu leiden, aber hier war er nicht an seinem Platze. Sgn. Paris würde diese Partie allerdings besser vorgetragen haben, er war aber krank. Dem vortrefflichen Orchester ist man auch diesmal vielen Dank schuldig. Fast alles wurde mit äusserster Präcision vorgetragen; von dem Vielen, was in diesem Werke gut zu markiren ist, wurde alles genau markirt — bis auf einige Stellen, über die man hinweggesehen, oder die man doch nicht genau genug probirt zu haben schien, und von denen ich die Eine anführe, die wirklich für die ganze Scene entscheidend ist. Im zweyten Theil, im Sommer, kurz vor dem Gewitterchor, hat Simon im Recitativ zu singen: (der Nebel) hüllt den Himmelsraum in schwarzes Dunkel ein — (in fosca oscuritade) Hier lässt Haydn durch einen dumpfen Paukenwirbel das von fern nahende Gewitter verkünden und leitet damit diese entscheidende Scene ein: aber der Pauker, der über das, was er eigentlich hier machen sollte, gar nicht unterrichtet schien, gab einen ziemlich starken und wirklich schlechten Wirbel. Und noch mehr Schade war es um den Eintritt dieses Gewitterchors, der ebenfalls verfehlt wurde. Sie haben in Ihrer Anzeige der Leipziger Aufführung selbst die äusserst mahlerische — ich möchte sagen zakkige Figur, womit die Flöte den Blitz mahlt:



worauf unmittelbar das C im ganzen Orchester als Donnerschlag gewaltig einfällt und nun der Sturm fortbrauset — ausgehoben und darauf besonders aufmerksam gemacht: dennoch ging diese (freylich schwierige) Stelle hier ganz verlohren, wodurch man nicht nur um das schöne Bild kam, sondern es war auch natürlicher Weise Schuld, dass das C ffmo nun nicht sicher und präcis genug eintreten konnte. Aber das jubelvolle Leben, das durch die kräftige Ausführung der so überaus reichen Instrumentalmusik zu den beyden Hauptscenen des Herbstes, zur Jagd, und Weinlese, in diese beyden merkwürdigen Gemählde gebracht wurde, ist nicht zu beschreiben. Und nun noch ein Klagelied darüber, dass Dresden keinen grössern und für Musik besser eingerichteten Saal hat. Er fasset bey weitem nicht Alle, die an solchen Produktionen Theil nehmen möchten, und die Anwesenden beschweren nicht nur einander durch Gedränge, Hitze u. s. w. sondern der Schall kann sich auch (besonders bey solcher auf weiten Raum berechneten Musik) lange *nicht* genug ausbreiten — man wird zuweilen betäubt. Das üble Arrangement des Orchesters trägt zum leztern viel bey. Denken Sie sich — vorn die Violinen, hinter diesen die Blasinstrumente, über dem Orchester auf einem geräumigen Chor auf beyden Seiten Posaunen, Trompeten und Pauken, welche die Choristen in der Mitte haben. Beym vollen Tutti schmettern nun jene über alles weg, verdunkeln die andern Blasinstrumente u. s. w. Das gereicht aber weder der Direktion, noch dem Orchester zum geringsten Vorwurf; denn in diesem Saale lässt es sich nun einmal nicht besser einrichten. Sollte denn aber nicht ein unternehmender Mann, oder eine Gesellschaft Wohlhabender der hiesigen Konzertmusik einen anständigern Raum verschaffen können und sich dadurch alle Musik Liebende und Kultivirende verbinden wollen?

Wien. Man sieht die Abreise des Kapellm. Pär und seiner Frau nach Dresden gar ungern. Gestern gab er ein Abschieds- und Benefizkonzert, das ihm einige tausend Gulden eintrug. Die Fastenzeit ist reich an öffentlichen und Privatkonzerten. Graf Fries, Baron Spielmann, und Baron Braun gaben jede Woche eine Akademie. Zu den frühzeitigen und in der That ausserordentlichen musikalischen Talenten gehört das eilfjährige Fräulein Fanny Spielmann, und ein Sohn des Hrn. Banquier Offenheimer von gleichem Alter. Beyde spielen die schwersten Mozartschen Sonaten und Bachsche Kompositionen mit einer Präcision, Ausdruck, Geschmack und Fertigkeit, welche die grosse Bewunderung selbst der strengsten Kenner verdienen. Diese beyden Kinder sind Zöglinge unsers würdigen Hrn. Streicher.

M i s c e l l e n.

Kurzer, aber wörtlicher Auszug, aus der Ankündigung der „grossen musikalischen Akademie unter dem Titel: Neun Fragen, oder die seltene musikal. Familie des Bohdanowicz“ in Wien d. 8ten April gegeben.

Die ersten drey Fragen sagen nur, dass so etwas in Europa nie erlebt sey. Das fünfte Musikstück ist: „eine Violinsonate, genannt Les premices du monde, welche nur auf einer einzigen gewöhnlichen Violin von 3 Personen mit 12 Fingern und 3 Violinbögen gespielt wird.“ Hierbey 4te Frage: Wer hat solch eine sinnreiche mus. Komposition, ausser in Wien, jemals in Europa gehört? 7tes Stück, „eine Arie, welche Josepha, mit sehr starken Variationen und Passagen, die dem geneigt horchenden Publico sein Staunen entlocken werden,“ vorträgt. 8tes Stück: „Neuestes Original, betitelt, Rareté extraordinaire de la Musique. Ein Andantino mit 4 Variat. auf ein Fortepiano für 4 Personen gesezt, das ist, für 8 Hände oder 40 Finger, welches durch die 4 leiblichen Schwestern der Familie B. ausgeführt wird.“ 6te Frage: Hat man wohl jemals 4 Personen, und zwar 4 leibliche Schwestern, ausser in Wien,

auf einem Fortep. spielen gehört? 10tes Stück: Europens Erstling, ein Original-Terzett-Konzert, welches mit 3 Naturinstrumenten ausgeführt wird, die in der musikalischen natürlichen Sphäre den 2ten Rang einnehmen, wovon das Singen im 1sten, und das Pfeifen im 2ten Range sich verhält. Dieses ernsthafte grosse Terzettkonzert bestehet aus 265 vier-Viertel-Noten, begleitet vom ganzen Orchester mit Trompeten und Pauken, hat 6 grössere und kleine Solo's, davon führen meine drey ältern Söhne die Prinzipalstimmen. Ihre Soli bestehen fast aus allen Arten Passagen, Ligaturen, Stoccato, Trillern, Manieren u. s. w. Besonders zeichnet sich die Kadenz davon mit 3stimmigen Trillern aus." 8te Frage: Wo hat man jemals eine solche Seltenheit von 3 Gebrüdern, ausser in Wien, ausführen gehört? 10tes Stück: „Ein doppeltes Original a Quadro, welches aus 120 Takten bestehet, betitelt Non plus ultra, wird von meinen 4 Töchtern gesungen und von mir selbst, sammt meinen 3 ältern Söhnen, folglich von 4 Personen mit 4 Violinbögen und 16 Fingern auf einem einzigen Violin-Griffblatte gespielt werden." 9te Frage: Welcher Musikkenner muss nicht den Titel dieser ausserordentlichen, sinnreichen Erfindung bekräftigen? — „Zwischen der 1sten und 2ten Abtheilung der Akademie wird eine Vokalsinfonie ohne Text von 9 Singstimmen, ohne, und eben so vielen mit Sprachröhren von verschiedner Grösse mit ausnehmend gutem und besonderm Effekte ausgeführt werden. Sie bestehet aus einem Allegro, welches sehr lärmend von dem 18stimmigen Chore abgesungen wird; dann aus einem Andante, welches sich öfters in 3 Chöre, als einen sichtbaren und 2 unsichtbare, die ein doppeltes Echo vorstellen, theilet. Auch charakterisirt dieses And. sehr lustig das Geschrey der erschrockenen Hühner, die beym Erblicken ihres Feindes, Habichts, bald zusammenlaufen und bald sich wieder zerstreuen, ingleichen werden die Guguke und Baumhacker (Waldvögel) möglichst nachgeahmt. Leztens aus einem Presto, betit. die Jagd; dieses drückt, nebst einem schönen Gesange, auch das Gebelle und Jauchzen der Jagdhunde, das mittelmässige und stärkste Gemurmel der Bären in sehr komischer Komposition aus; nach dem Geschrey der Jäger aber geschehen zum Schlusse die sämmtlichen Schüsse der leztern auf die Bären." 5te Frage: Wer hat eine solche Vokal- NB. nicht Instrumental-Sinfonie ohne Text, von solcher Laune, solcher Charakteristik, und solcher im höchsten Grade lustig unterhaltenden, sinnreichen Komposition u. s. w. in Europa jemals gehört, die auch dem tiefsinnigsten Pedanten sein Lächeln abzuzwingen vermag?" — Die Preise, ohne der Grossmuth Gränzen zu setzen, sind: 1ster Pl. 5 Fl., 2ter 2 Fl.; „der allererste, meines Wissens vorzüglichste, und für Eine oder einige wenige beschränkte Platz u. s. w. hundert Dukaten. Sollten aber diesen einzigen und allerersten Platz Solche mit Ihrer allergewünschtesten Gegenwart beglücken, die u. s. w. dann ist er unschätzbar."

Kurze Anzeige.

Trois Quatuors p. deux Violons, Alto et Violoncelle composés par F. Danzi. Oeuvre VI. Munic, chez Mac. Falter. (Pr. 2 Fl.)

Sind aus bekannten Opern, z. B. aus Mozarts Figaro, der Entführung aus dem Serail u. dgl. entlehnte Themen mit Variationen, die einer, in musikalischer Rücksicht, eben nicht sehr delikaten und zu artigem Tändeln aufgelegten Gesellschaft vielleicht gefallen, aber dem Kenner und gebildeten, soliden Zuhörer schwerlich Unterhaltung gewähren werden. Der Stich ist erträglich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten April. No. 31. 1802.

Nachrichten.

Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden.

1) Hauptkirchen. Von den vorher noch nicht gehörten Kompositionen, die hier aufgeführt wurden, nennen wir nur ein sehr gutes Magnificat von Mozart, das zwar der Jüngling, aber wahrhaftig wie ein Mann geschrieben hat; das gründlich gearbeitete Te Deum von Knecht auf den Lüneviller Frieden und Haydns Sieben Worte des Erlösers am Kreutze, nach der neuen Umarbeitung für den Gesang. Von diesem Werke wird in der Folge gesprochen werden, da es noch früher im Konzert aufgeführt wurde.

2) Wöchentliches Konzert. Weil über dieses, wie über die Oper, im vorigen Vierteljahr ausführlich gehandelt worden, können wir über beyde nur kurz seyn, und uns mehr an die an beyden Orten gegebnen Kompositionen halten, um vielleicht manchen, dem daran liegt, auf Künstler oder Kompositionen aufmerksam zu machen, die ihm sonst entgangen wären. Es wurden mehrere der vortrefflichsten Sinfonien von Haydn, Mozart u. A., so wie Konzerte von Mozart, Kreutzer, Mestrino u. A. zur Freude der Liebhaber wiederholt. Von neuer Instrumentalmusik hörten wir hier eine lebhafte Sinfonie von Anton Wranitzky, (Kapellm. des Fürsten Lobkowitz in Wien, Bruder von Paul Wr.) deren erstes Allegro vornehmlich mit Kraft ausgeführt und doch freundlich ist (D dur). Sie ist noch nicht öffentlich bekannt gemacht. Eine andere von Kirmayr, hat den Zuschnitt der Haydnschen, und ist nicht ohne gute Ideen; diese gehen aber zu bunt durch einander, alles ist zu wenig klar, nicht gleich gearbeitet u. s. w. doch darf man sich von diesem Komponisten wohl manches Schätzbare versprechen. Eine Overtura von Pär (wahrscheinlich zu einer seiner neuesten Opern) ist vortrefflich, neu und glänzend. Eine ebenfalls noch ungedruckte Sinfonie von Hoffmeister (D dur) ist lebhaft, freundlich, keinesweges flach, und gehört bey weitem unter das Vorzüglichste, was dieser Komponist für Instrumente geschrieben hat. Ein Septuor von Beethoven ist vielleicht für ein gemischtes Publikum zu lang, aber ein wahres Lieblingswerk für Gebildete, voll Geist, voll neuer, kühner und zarter Ideen, und zugleich mit tiefer Gelehrsamkeit ausgestattet, ohne jedoch im geringsten düster oder kalt und schwerfällig zu werden. Es wird bey Hoffmeister und Kühnel gestochen. Eine noch nicht herausgegebene Sinfonie von Voigt (Mitglied des hiesigen Orchesters) war mit Fleiss, aber etwas frostig gearbeitet, und zu gedehnt. — Die Konzerte wurden ausgeführt von Mad. Müller, und den Herren Musikdir. Müller, Konzertm. Campagnoli und Thieriot, von denen wir das Rühmliche, was wir im vorigen Aufsatz gesagt haben, nicht wiederholen wollen. Die Hrn. Maurer, auf der Klarinette, und Fuchs, auf dem Fagott, spielten recht brav; aber sollte es ihnen nicht möglich seyn, bessere Kompositionen für ihre Instrumente zu finden? — Von fremden Virtuosen liess sich nur der fürstl. Lobkowitzische Kammermusikus, Herr Nik. Kraft, auf dem Violoncell, meistens mit gar nicht üblen Kompositionen seines Herrn Vaters, hören. Er ist ein sehr achtungswerther

Violoncellist; sein Ton ist nicht der matte und naselnde, den man so oft auf diesem Instrumente zu hören bekömmt, sondern kräftig, männlich, voll, (dick, wie der Musiker sagt); sein Spiel rasch, sicher, präcis, delikat und rein, (bis auf einige Kleinigkeiten in den entferntesten Regionen, die ihm nicht ganz glückten); seinen Bogen weiss er trefflich zu handhaben. Er gefiel so sehr, dass man eine Subscription errichtete, ihn in einem eigenen Konzerte noch einmal zu hören — wobey ihm wohl zu statten kam, dass unsern Cellisten gerade das abgehet, wodurch er sich auszeichnet: Raschheit, Feuer und energischer Ton. In diesem Extrakonzert trat besonders das bekannte vortreffliche (aber sehr schwierige) Terzettkonzert von Kreutzer für zwey Violinen und ein Violoncell hervor, und wurde von den Hrn. Thieriot, Campagnoli und Kraft ganz vorzüglich schön ausgeführt. Hr. Eck, der berühmte Violinist aus München, liess sich auf seiner Durchreise nicht öffentlich hören, sondern gab nur einigen Liebhabern privatim Gelegenheit, sein vortreffliches Spiel zu bewundern.

Von den einzelnen Gesangstücken, die gegeben wurden, heben wir nur folgende weniger bekannte aus. Overtura und Chor von Reichardt — aus Andromeda, mit etwas unbequemer deutscher Unterlegung. Die Overt. ist prächtig, glänzend, ihrem grossen Charakter ganz treu, und erhebend, wie wenige. Das Chor und seine Solopartien (Gott der Musen, du Lichtverbreiter u. s. w.) hat der Komponist etwas gleichgültig behandelt, vielleicht, weil es (so viel wir wissen) die Introduktion der Oper macht, und er die Erwartung nicht gleich anfänglich zu hoch spannen wollte, um sie dann desto mehr zu befriedigen. Von J. Haydn das Chor: A poco a poco etc. fröhlich und sehr brav; das Finale (aus Isola disabitata): Sono contenta appieno etc. mit obligat. Flöte, Violin, Fagott und Violoncell, ist eine vortrefflich gearbeite Musik für jene Instrumente, wobey aber freylich die Singstimmen zu sehr in Schatten gestellt sind. Das Ganze ist wohl nur für das Konzert, nicht für das Theater berechnet, wo die sehr ausgeführten Ritornelle die Handelnden zur Verzweiflung bringen müssten. Ferner wurden gegeben: verschiedne sehr schöne Scenen aus Righini's Enea in Lazio und Antigono; Duett mit Recit. aus Osmano, Dey d'Algieri, von Schuster: Dunque lo stame frale etc. Man darf wohl voraussetzen, dass diese Oper weit interessantere Partien habe, als die hier gegebene, sonst würde sie der Komponist selbst nicht hochhalten können und seine Arbeit würde schwerlich in Dresden den Beyfall gefunden haben, den sie gefunden hat. Doch hätten die Worte auch dieser Scene zu einer bedeutendern musikalischen Behandlung veranlassen sollen. Von bekanntern sey nur genannt die Wiederholung von Mozarts erstem Finale aus Clemenza di Tito, und von Winters Introduzione zu Sacrificio interotto, weil sie beyde so vorzüglich gut ausgeführt wurden. — Von ganzen Werken für Gesang und Orchester wurden folgende gegeben: Der 111te Psalm von Naumann, von welchem voriges Jahr gesprochen worden; eine Wiederholung des Requiem von Mozart, die sehr gut und offenbar mit Liebe ausgeführt wurde — wobey man aber die Posaunen nicht hätte weglassen sollen, da der Komponist bey der Anlegung des Stücks und ganzen Oekonomie desselben offenbar darauf viel gerechnet hat. Eine Missa mit Credo von Mozart aus seinen frühesten Jahren, die daran kenntlich seyn wird, dass Gloria bis Amen in Einen Satz zusammengedrängt ist. Diese Vorübungen sollte man wohl, zur schuldigen Reinerhaltung des Ruhms des grossen Mannes, nicht ins gemischte Publikum bringen, da er sich selbst späterhin so laut dagegen erklärt und über seine frühen Kirchensachen nur Spas gemacht hat. Dem Sammler seiner Werke, oder auch dem, der den Gang seines Geistes beobachten will, sind freylich auch diese Sachen interessant; und in der That fehlt es auch der angeführten Missa nicht an Kraft, nicht an einzeln hindurchbrechenden Feuerflammen, ja sogar nicht an Spuren eines tiefen Geistes; aber es ist denn doch noch mehr

des Ungleichen, Schwankenden — kurz, ganz Jugendlichen darin. Die Worte des Erlösers am Kreutz von Joseph Haydn, nach der neuen Ausgabe für Orchester und Singstimmen. Das Werk, nur für Instrumente gearbeitet, ist längst bekannt als Eins der vorzüglichsten dieses grossen Mannes: es bleibt uns nur übrig, Einiges über diese neue Umgestaltung desselben zu sagen. Wie Haydn die allerdings seltsame Idee, sieben lange Adagiosätze, nur für Instrumente, unmittelbar auf einander folgen, und sie versuchen zu lassen, ob sie die Worte des Erlösers darzustellen vermöchten — wie ihm diese Idee gekommen, erklärt er nun selbst in der Vorrede zu der neuen Ausgabe. Es sollte so gemacht werden, nach einer Bestellung aus Kadix. So, wie es dort benuzt und wozu es also zunächst von Haydn bestimmt war — jeder Satz zu einem Zwischenspiel zwischen den Theilen der religiösen Rede des Bischoffs über denselben Gegenstand — war auch die Idee keinesweges verwerflich. Aber fortgehend, allenfalls nach kurzen Pausen zwischen den Säzzen in unsern Konzerten oder Kirchen gegeben, musste das Werk jeden ermüden, der dem Komponisten, als Musiker, nicht folgen konnte oder wollte. Diesem wollte H. durch die neue Bearbeitung abhelfen, indem er Singstimmen (Chöre mit wechselnden Solostimmen) aus dem Ganzen zog, die Worte der Bibel (der Vulgata oder lutherischen Uebersetzung) im ältesten Choralstyl höchst einfach von den Sängern allein dazwischen vortragen liess, und anstatt des „Mich dürstet", das nicht gut so behandelt werden konnte, einen grossen, neuen Instrumentalsatz schrieb. Er hat diese Absicht vollkommen erreicht, wie jeder beym Anhören einer guten Ausführung des Werks zugestehen wird. Von dieser Rücksicht aber auch abgesehen, hat das Werk durch diese neue Bearbeitung grossentheils ganz ungemein gewonnen — nicht nur, weil es an den Worten nun gleichsam einen fortlaufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten hat, sondern auch durch die baare Bereicherung an den Singstimmen, wodurch alles mehr zusammengefasst, wodurch den reichen Figuren der Intrumente ein fixirter und fixirender Gegenhalt gegeben worden. Selten legen diese langsam fortschreitenden Singstimmen den freyern Figuren der Instrumente einige Fesseln an, wie etwa in einigen Stellen der No. 2., und man erstaunt über die Summe der Kunsterfahrenheit, mit welcher der Komponist diesem Abwege, fast überall ganz glücklich, auszuweichen gewusst hat. Wir verweisen alle, die dies zu beurtheilen im Stande sind, auf das Werk selbst, da hier einzelne Belege nicht gegeben werden können. Man wird bey dieser Untersuchung gewiss nicht übersehen, wo der Komponist die Singstimmen abbrechen und dann wieder eintreten, wo er einzelne Stimmen singen und dann wieder das Chor einfallen lässt u. s. w. Das Singchor muss aber bey diesem Werke, in Ansehung der Stärke der Besetzung und der Erhebung der Stimmen, mit ganz besonderer Sorgfalt abgemessen werden, damit dadurch der hier angegebne Zweck erreicht und nichts Wesentliches in der Instrumentalmusik verdeckt werde. Wir dürfen gestehen, dass dies bey beyden Aufführungen (im Konzert und in den Hauptkirchen) geschehen ist; und dass das Werk vornehmlich in dieser Hinsicht ganz vortrefflich gegeben wurde. Die eingeschalteten Choralzeilen machten, besonders in der Kirche, die feyerlichste Würkung. So äusserst leicht sie vorzutragen scheinen, so schwer sind sie für weniger gebildetete oder nicht fleissige Sänger, indem sie mit genau abgemessenem und zusammenstimmendem Tragen der Stimme, Festhalten im Zu- und Abnehmen des Tons u. s. w. vorgetragen seyn wollen. Der neuhinzugekommene Satz für alle in unsern Orchestern üblichen Instrumente, und für diese allein (zwischen No. 4 und 5.) gehört unter das Vollendetste, was Haydn je geschaffen hat. Eben darum lässt sich nichts weiter davon sagen; was kann man eigentlich überhaupt von dem Vollendetsten in den Künsten sagen, als es ist da? Zart und ganz nach der Vorschrift vor-

getragen, scheint dieses Stück als eine leise Klage himmlischer Geister aus einer andern Welt herüberzutönen, und wen es ganz kalt lässt, auf den muss man anwenden, was Shakspear von den Gegnern aller Musik sagt: Thue dich von solchen! *) — Der Text ist freylich keine Poesie; aber als Veranlassung, Singstimmen so anzubringen, und als Kommentar, nicht ganz übel, auch, bis auf einige falsche Einschnitte, sehr gut angepasst. Der Verf. des Textes hat gegen das Ende mehrere Zeilen aus Ramlers Tod Jesu entlehnt: hätte er es doch mit mehrern, aus diesem oder andern Gedichten, gethan. Bey einzelnen Stellen können aber die Worte kaum besser gewählt werden, z. B. No. 5, „kann Grausamkeit noch weiter gehn?" — Die Nummern 5 und 6 gehen übrigens nach dieser Umarbeitung am allerschönsten hervor. Hier müssen wir abbrechen. Nimm du nur noch, verehrter Vater der neuern Musik, unsern Dank für die glücklichen Stunden, die du uns auch durch dieses deiner Werke verschaft hast!

Als Oratorien wurden aufgeführt: der Versöhnungstod Jesu, von Berger und Weinlig; Il Ritorno di Tobia, von Gio. Gast. Boccherini und J. Haydn, und Der leidende Jesus von Rolle. Die Musik zu dem Ersten zeigt Fleiss und Geschicklichkeit; aber wie könnte auch ein Musiker von Talent durch einen so matten, armseligen Text erhoben werden, und so Lebendigkeit in das Ganze kommen! Wo der Reimer nur nicht so ganz sachte sich fortziehet, regt sich der Komponist und wird interessanter (z. B. im ersten Chor; in der Arie: der Richter, dein Gewissen u. s. w. im Chor: der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand u. s. w.) aber nur zubald wird er wieder durch Verse herabgezogen, wie:

Glückselig, wessen Herz empfänglich ist
Für deine Lehre, Jesu Christ!
Wer so, wie du, den Weg der Wahrheit wandelt,
Und nur um Gottes willen edel handelt —

Oder:

So lasst uns denn mit lautem Dank,
Mit Jubel und mit Lobgesang
Der Andacht Stunde nun beschliessen!

Recht gern! Dass Hr. Schicht das fast vergessene Oratorium Haydns, Il ritorno di Tobia, in Erinnerung brachte, ist wohl nicht geradehin zu tadeln. Der Komponist hat es freylich schon vor ohngefähr dreyssig Jahren geschrieben und das meiste darin hat ganz den Zuschnitt der damals gangbaren Oratorien — viele und lange Recitative, fast überall nur wechselnd mit ebenfalls langen Arien, die, wo nur immer möglich, auf Bravourarien angelegt sind; das Ganze zu lang und viele einzelne Stücke durch zu vollständige Ausführung ebenfalls; keine durchgehaltenen Charaktere (etwa den, des alten Tobias ausgenommen) und überhaupt, obschon der Dichter versucht hat dramatisch zu seyn, keine, dem Geist nach, dramatische Musik, sondern mehr Kantatenmässige — Ausdruck der Gefühle des Künstlers, des Subjekts, bey einer gegebenen Handlung u. s. w.: aber, ausserdem, dass mehrere einzelne Sätze des Haydnschsn Werks wirklich trefflich sind, ist es auch interessant zu sehen, wie sich der Geist dieses Künstlers in jener einengenden Form bewegt, ehe man es sich versiehet, gross und frey darüber hinaus fliegt, und dann säuberlich sich wieder in sie zu fügen bemühet ist. Die Overtura und Introduktion: Pietà d'un infelice etc. die Arie: Quel figlio a te si caro etc. das Chor: Ah gran Dio etc. (nicht die Arie, an welche es sich schliesst), das glänzende Chor zum Schluss des ersten Akts: Odi le nostre voci etc. die Arie: Come in sogno etc. das Duett: Dunque, oh Dio etc. und der Schluss von: Ah perdono, pietà etc. an — sind sehr schöne Stücke. Sollte sich der Komponist dieses seines frühern Werks jezt noch

*) Die Posaunen möchten wohl an wenig Orten ganz so behandelt werden können, wie es der Komponist verlangt. Vielleicht können sie im Nothfall noch am besten von Bassethörnern ersezt werden. d. Redakt.

annehmen, Manches zusammenziehen, Einiges vielleicht ganz wegschneiden, (einem so geschwätzigen Dichter, wie Boccherini, kann gar vieles genommen werden, ohne dass ihm Wehe geschähe) und einige Arien umschreiben wollen, so würde auch dies ein seines Geistes, in dessen glücklicheren Periode würdiges Werk werden. — Die Ausführung gelang recht gut; besonders schön wurde die Partie des alten Tobias vom Herrn Häser d. ält. gesungen. — Von Rolle's Oratorium: der leidende Jesus, (keinem seiner besten) ist voriges Jahr schon gesprochen worden.

Es ist uns noch übrig, einige Worte über zwey neue musikalische Institute zu sagen: über das wöchentliche Konzert auf der Thomasschule, und über das monatliche, in dem rühmlich bekannten Beygangschen Museum. Das erste stiftete schon Hiller, als Kantor an dieser Schule. Er hielt zuweilen Hauptübungen mit den Thomanern, führte da vorzüglich gute, alte oder neue Kompositionen auf, und lud dazu seine Kollegen und andere Freunde ein. Der gegenwärtige Vorsteher der Schule, der Prokonsul Herr D. Einert, der selbst Musik liebt und seine beste Erholung in deren Uebung findet, fassete diesen Gedanken auf und bildete ihn weiter aus, um, ausser dem Hauptzweck, die Zöglinge des Instituts für das Bessere in der Musik weiter zu bilden, auch noch andere löbliche Zwecke zu erreichen — die jungen Leute an gebildete Gesellschaft zu gewöhnen, ihnen Muth und Anstand, ihnen eine Freude mehr zu verschaffen, und zugleich ein Institut zu stiften, das nicht von der Mode abhängig, nur für das Vorzüglichere in der Tonkunst sich interessirte. Er liess einen recht hübschen Konzertsaal erbauen, und traf die Einrichtung, dass, um immer bey dem Bessern bleiben zu können, die Zuhörer keine Entrée bezahlten. Die innere Einrichtung entwarf er mit dem jetzigen Kantor an dieser Schule, dem Hrn. Müller, welcher der Direktion der Musik mit Liebe und Eifer vorstehet, gemeinschaftlich. Diese innere Einrichtung ist folgende. Es werden nur vorzüglich gute Kompositionen aufgeführt, gleichviel ob alt oder neu; die geschicktesten Thomaner und andere geschickte Liebhaber treten mit den Solo's (im Gesang oder in der Instrumentalmusik) auf; wollen schon gebildete Künstler freywilligen Antheil haben, (und es gereicht mehrern zur Ehre, dass sie ohne Bezahlung eifrig diesen Antheil nehmen) so werden sie nur im Orchester angestellt; der erste Theil jedes Konzerts ist der Instrumentalmusik und dem Operngesange gewidmet, im zweyten wird allezeit ein Ganzes (eine Kantate oder des Etwas) gegeben, und, wenn es die Zeit erlaubt, mit einer zweychörigen Motette von irgend einem grossen Manne beschlossen; damit die an der Ausführung Theilnehmenden nicht aus der Uebung kommen und sich immer mehr an einander gewöhnen, wird dies Konzert auch während des Sommerhalbjahrs wöchentlich gehalten; Kenner und Freunde der Musik sind ein - für allemal eingeladen, und auch jeder andere Gebildete hat ungehinderten Zutritt, alle unentgeldlich, nur unter der Bedingung anständiger Stille während der Musik, worauf, und mit vollkommenen Recht, sehr streng gehalten wird, und strenger gehalten werden kann, als bey Konzerten, wo jeder Zutritt hat, der seine Entrée bezahlt. Wir geben diese Verfassung so vollständig an, weil sie uns vortrefflich scheint, und vielleicht Mancher an andern Orten zu deren Nachahmung bewogen werden kann. Wir haben hier in diesem Halbjahre seit der Entstehung dieses Instituts, ausser mehrern sehr guten Arien, Ensembles, Sinfonien, Konzerten und Sonaten, (wobey es eine Freude eigener Art gewährt, zuweilen einen muntern Jüngling sehr früher Jahre mit seiner Geige oder zum Pianoforte hervortreten zu sehen und sein Solo, wenn auch freylich nicht mit vollendeter Virtuosität, doch mit Geschicklichkeit, Lebhaftigkeit und Nettigkeit ausführen zu hören) noch vor der öffentlichen Aufführung Haydns Jahrszeiten, Kirchenmusik von ihm, von Hiller, von Mozart und andern, zweychörige Motetten von

Sebast. Bach, Graun, Doles u. s. w. gehört, und mit Vergnügen bemerkt, dass dies Auditorium auch für Arbeiten der leztern Art nicht nur Sinn, sondern lebhaften Enthusiasmus zeigte.

Das monatliche Konzert im Beygangschen Museum, an welchem auch die geschicktesten unsrer Musiker und Liebhaber theilnehmen, und zu welchem, ebenfalls unentgeldlich, jedes Mitglied des literarischen Instituts und wen ein solches einführt, Zutritt hat — hat uns bisher ebenfalls nur ganz vorzüglich gute und neue Kompositionen zu hören gegeben, von denen wir nur das neueste Klavierkonzert von Beethoven (gestochen bey Hoffmeister und Kühnel) ausheben wollen, das eins der schönsten ist, die jemals geschrieben worden, und vom Hrn. Musikdir. Müller vortrefflich ausgeführt wurde.

(Der Beschluss folgt.)

Dresden den 26sten April. Die Musiken der Charwoche bestanden dies Jahr aus Wiederholungen des Weinlichschen Oratoriums: die Feyer des Todes Jesu — das, wie die andern neuern, seinem ersten: Der Christ am Grabe Jesu, nachstehet; und des im vorigen Jahre zuerst gegebenen und in Ihren Blättern angezeigten Seydelmannischen Oratoriums: La morte d'Abel. Ich überging es absichtlich, Ihnen neulich von einer eigenen Art Oper, die hier gegeben worden, zu schreiben; diesmal kann ich's nicht wohl übergehen — man wird gleich hören, warum? Die hiesigen ersten italienischen Sängerinnen haben nehmlich das in Deutschland von jeher beklagte und so oft zu beklagende Schicksal, nicht selten plötzlich krank zu werden, folglich nicht singen zu können und die Direktion in einige Verlegenheit zu setzen. Es ist also eine Oper gemacht worden, mit welcher man bey solchen Nothfällen darum allezeit ausreicht, weil die Hauptsachen immer neu eingelegt werden, und von Personen ausgeführt werden können, die gerade nicht krank sind. Sie heisst Il giorno natalizio. Ein Herr ist schwermüthig, seine Gemahlin will ihn aufheitern, und lässt ihm Feste zu seinem Geburtstage geben. Das ist das Ganze, und was eben zum Feste gegeben werden soll, wird eingelegt. Herr Kapellm. Schuster hat das Feststehende komponirt. Man ist geneigt zu entschuldigen, dass er gerade hier (vornehmlich an dem ersten Finale) so wenig hat thun wollen. Eingelegt sind bisher worden — einmal Arien und ein Duett der Hrn. Sassaroli und Penelli, (dem es sehr zur Ehre gereicht, immer mit Fleiss und Eifer bey der Hand zu seyn) ein andermal Cimadoro's Pygmalion u. s. w.: aber vor einigen Tagen (und darum übergehe ich dieses Werkchen nicht) — hat man eingelegt den Herbst aus den Jahrszeiten von Haydn. Verstehen Sie mich recht; Jagd und Weinlese wurden nicht etwa wie in einem Konzert vor dem missmuthigen Grafen, der sich mit Familie und Dienerschaft als Zuhörer vorn auf dem Theater befindet, aufgeführt, sondern es wurde dramatisch vorgestellt, was dort beschrieben wird — z. B. das Theater stellt den Weinberg vor; Bäuerinnen schneiden Trauben ab, sammlen sie in die Gefässe u. s. w. Nachher fangen diese Landleute an zu trinken und zu jubeln, wie dort beschrieben stehet; es fehlen unter ihnen nicht geschickte Bauernmusikanten mit der Pfeife, der „schnarrenden Leyer" und dem „dudelnden Bock," die alle erscheinen. So auch in der Jagd, wo selbst das erlegte Wild nicht vergessen, sondern vor unsern Augen nach Hause getragen wird. Die Besetzung war, wie neulich bey der Konzertaufführung; die Ausführung gelang aber bey weitem nicht so gut. Eines Urtheils über diese Idee enthalte ich mich; sie war aus Rücksichten gefasst, und erlaubt also wieder Rücksicht zu nehmen.

Paris d. 18ten April. Gestern, als am Ostertage, wurde hier in der Hauptkirche das allgemeine Friedensfest mit einer Feyerlichkeit begangen, die über alle Beschreibung gehet, und

über welche ich desto kürzer seyn kann, da vorauszusehen ist, dass die Menge der hiesigen Journale desto länger darüber seyn werde, und doch nur die Anzeige der Musik des Te Deum hierher gehört. Sie war, wie ich Ihnen schon vor einigen Monaten schrieb, von Bonaparte selbst bey Paisiello bestellt; und diesem muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er — nicht eben die Musik der Sphären auf die Erde gezogen, wie man hier im ersten Enthusiasmus sagt, um vielleicht im kurzen sie desto mehr lächerlich zu machen; aber doch Alles ihm mögliche gethan habe, um den ehrenvollen und von verschiednen hiesigen Künstlern wohl beneideten Auftrag würdig zu erfüllen. Die sanftern Sätze waren ganz vortrefflich und einige athmeten einen heiligen Geist der Andacht. Die lebhaftern waren glänzend, aber freylich nicht so erhaben, einfach und kräftig, als sie zu jener Feyerlichkeit wohl hätten seyn sollen. Vielleicht hatte der Komponist dies selbst gefühlt, und wollte jenen Partien, als ein kluger und erfahrner Mann, durch gewisse Coups aufhelfen. Dahin gehörte vornehmlich, dass die Musik einmal plötzlich und am schicklichsten und imponirendsten Orte unterbrochen wurde durch einen militairischen Marsch der Garden, welche vorher unter Kanonendonner in grösster Pracht, mit Fahnen, und in feyerlicher Ordnung von allen Seiten, in die Kirche zogen. Es war das freylich nur ein Theatercoup, aber von erschütternder Würkung — schon an sich, und dann auch dadurch, dass er mit Eins an so vieles Schreckliche, das nun besiegt, und Grosse, das gewürkt worden war, erinnerte. Und als nun darauf nach einer Todenstille unter den Tausenden, die hier versammlet waren, das flehende: Salvum fac populum tuum, Domine etc. erklang: da zog es auch mich fast mit Gewalt nieder auf die Kniee, und tausend Thränen der Wehmuth oder des Danks wurden um mich her vergossen. Alles Einzelne war hier verschlungen, und so gut ich es mit meinem deutschen Vaterlande meyne, so konnte ich doch während dieses „Salvum fac, Domine," nicht an jenes, nicht an Frankreich denken, sondern der „populus" und die „haereditas" waren mir das ganze Menschengeschlecht. Uebrigens war die Musik für zwey gesonderte Chöre geseзt, obschon nicht, was w i r eigentlich zweychörig nennen, gearbeitet. Jedes Chor war mit etwa 150 Musikern besezt; sie wurden von den ersten Professoren des Konservatoriums, von Cherubini und Mehül angeführt und die Ausführung war meisterhaft. Sollte, wie ich höre, die Partitur gestochen werden, so läuft der Komponist Gefahr, nicht nach Verdienst gewürdigt zu werden, da hier alles auf Effekt, und zwar an Ort und Stelle, berechnet ist — was freylich auf dem Papier keine Spur zurücklässt.

Prag, den 20sten April. Es scheint, als ob Prag dazu bestimmt wäre, den Herrn Abt Vogler zuerst genau kennen zu lernen. Seit 8 Monaten bauete er an seinem Orchestrion; zweymal hielt er das Publikum hin mit seinen Akademien, die er in seinem Orchestrionsaale im ehemaligen Jesuitenkollegium gab, wo er beydemal zwar recht schöne Kompositionen von seiner Arbeit aufführte, aber von jenem Instrumente nur den kubischen Kasten sehen, keinen Ton hören liess; worüber denn, wie billig, das Publikum nicht wenig ungehalten war, weil er es anfangs versprochen hatte. Daher kam auch die dritte Subscription nicht zu Stande. Endlich am Mittwoch in der Charwoche erscheint ein pomphafter Anschlagzettel mit hohen Versprechungen, dass er am Ostersonntage sein Instrument hören lassen werde. Der Tag kam, der Saal wurde, ohngeachtet des erhöheten Eintrittspreises, voll, alles war in hoher Erwartung, nur ich und wenige andre, die wir vor 3 Wochen seinen Saal und die Orgel untersucht hatten, nicht. Und siehe, dies Wunder fiel so aus, dass a l l e s, a l l e s, theils lachte, theils zürnte, theils beschämt und roth dastand. Dieses Orgelchen — denn ein Orchestrion ist es gar nicht — hatte keine Stimmung, ist so sehr windstössig, dass man keinen reinen und deutlichen Ton vernehmen kann,

und trotz seines „akustisch eingerichteten," d. h. zu deutsch, mit Brettern verschlagenen Saales — war sie so schwach, dass man immer pst rufen musste, nur einige Töne vernehmen zu können. Die Register sind ohne männlichen Ton, kindisch, wie eine Leyer — (laut wurde sein Instrument so genannt.) Am schlechtesten fiel die Harmonika, und am ärmlichsten das Gewitter aus — wobey ein gellendes Gelächter des Publikums selbst sein Gewitter überstimmte. Dazu misslang Herrn V. sein Spiel so ganz, dass man gar nicht glauben konnte, er sitze an der Orgel. Kurz, wäre das prager Publikum nicht so gar langmüthig und geduldig, der Abt wäre diesmal recht übel weggekommen. Glauben Sie ja nicht, dass ich eine Sylbe zu viel sage: es ist alles pünktlich so; ich, der ich ihn Anfangs ebenfalls mit Ehrerbietung ansahe, verbürge meine Ehre dafür, und was ich hier sage, so wie das, was ich nächstens über seinen Aufenthalt in Prag überhaupt sagen werde, kann von vielen Zeugen bestätiget werden. Den meisten Unwillen zeigten die Zuhörer, die unsers Kunzen Instrument, das unendlich besser, obgleich kleiner ist, gehört hatten. —

Tübingen, den 6ten April. Vor einigen Tagen feyerten die hiesigen Freunde der Musik J. Haydns Geburtstag. Der Konzertm., Herr Auberlen, führte die Musik an, und wurde von Liebhabern und den Mitgliedern des musik. Kollegiums am herzogl. theologischen Stift unterstützt. Alle boten ihre Kräfte auf, um ihre innige Verehrung gegen den grossen Haydn durch eine anständige Ausführung der gutgewählten Musikstücke, durch auf die besondere Absicht dieses Tages gerichtete Verzierung des Saales u. s. w. an den Tag zu legen. Wir halten es für Schuldigkeit, dem Hrn. Auberlen auf diese Veranlassung ein Wort der Erkenntlichkeit für seinen Eifer, die Musik hier empor zu bringen, zu sagen, um so mehr, da er in Christmanns Tableau über das Musikwesen im Wirtembergischen übergangen ist. Er verbindet alle Eigenschaften eines guten Direktors, und man muss ihn nur beklagen, dass die Belohnung, die ihm hier zu Theil wird, der weit nachsteht, welche er vorher in Winterthur hatte, von wo ihn die Revolution vertrieben hat. Auch die Mitglieder des Kollegiums verdienen eine ehrenvolle Erwähnung, da sie, die doch Musik nur zu ihrer Erholung treiben können, sich unter A.s Leitung so weit gebildet haben, Werke, wie neulich die Schöpfung, anständig aufzuführen — was in kurzem auch mit den Jahrszeiten geschehen wird.

Recension.

Les nouveaux Ballets de l'opéra Brennus composés pour le Carneval de 1802 par Jean Frédéric Reichardt. Berlin, Rellstab. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Je vortrefflicher und wirksamer eine Balletmusik dadurch wird, dass sie mit den Darstellungen der Tänzer ganz zu Einem verschmilzt; je nothwendiger es deswegen ist, diese Darstellungen genau zu kennen, um über den Werth der Musik zu urtheilen: desto weniger kann man über diese Ballets, als Ballets, nach gegenwärtigem Klavierauszuge absprechen. So wie diese Stücke hier den Liebhabern gegeben werden, müssen sie ihnen beym Durchspielen allerdings Vergnügen machen, wenn sie ihren öffentlichen Aufführungen beygewohnt haben und also die dargestellten Scenen an ihnen vorübergehen; wer nicht in diesem Falle gewesen ist, aber kurze Klavierstücke von meistens angenehmer Melodie, leichter Harmonie und viel Abwechselung liebt, wird diese Ballets, auch nur als solche Klavierstücke betrachtet, nicht ohne Interesse finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. No. 32. 1802.

Nachrichten.

Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden.

(Beschluss.)

3) Von der hiesigen Oper und deren Personale ist ebenfalls voriges Vierteljahr gesprochen worden. Wiederholungen oder allgemein bekannte Stücke übergehen wir, und erwähnen nur die ganz, oder doch hier neuen. Fröhlichkeit und Schwärmerey, ein Liederspiel von Herklots und Himmel. Das Süjet ist von sehr geringem Werth, auch die Lieder sind meistens keineswegs gut zusammengereihet: aber von den Liedern selbst sind verschiedene ganz vortrefflich, und hören sich (einzeln betrachtet) auch vom Theater sehr gut an. Hin und wieder hat der Komponist seinen Liedern durch etwas reicheres Akkompagnement noch mehr aufhelfen wollen, aber dadurch ihnen offenbar geschadet. Das Liederspiel ist eine so reine und zarte Gattung, dass alles Dazuthun, alles Versuchen, es der Operette näher zu bringen, das der Gattung angethane Unrecht sogleich rächet. Der Geburtstag des Dichters, ein Liederspiel von Treitzschke, die Musik von Bergt, hat das Gute, dass sehr schöne Lieder unsrer grössten Dichter gewählt und meistens natürlich verbunden sind; ist aber übrigens, besonders für eine so ganz prosaische Familienscene, zu gedehnt. Auch vermissten wir in der Musik zu manchem dieser Lieder den zartern Geist und die Feile, die wir sonst an diesem Musiker rühmen konnten. Adolph und Klara, oder die beyden Gefangenen, nach dem Franz. von Schmieder, die Musik von Dallayrac, ist ein allerliebstes kleines Stück. Die Intrigue, die Charaktere, die Situationen, sind recht gut angelegt, und noch besser, mit Feinheit, Munterkeit und possirlicher Laune, ausgeführt. In der Musik ist Dallayrac sich selbst getreu geblieben — hat im Ganzen wohl sauber, aber Manches flüchtig, Einiges nachlässig gearbeitet, jedoch fast überall für angenehme Melodien, und vornehmlich für reizendes Hervorstechen einiger Hauptpartien gesorgt, welche dem Stück eine sehr gute Aufnahme überall sichern. Von den Feinheiten, deren man sich in seiner Musik oft zu erfreuen bekömmt, führen wir nur Eine an, weil sie überhört werden könnte, und überhört zu werden keineswegs verdient. Der junge Mann und die junge Frau, die in einander herzlich verliebt sind, aber dessen ungeachtet sich immer zanken, haben eben wieder ein sehr grämliches Tête à Tête gehabt, verlassen einander, der Gemahl sezt sich schmollend in die eine Ecke, die Gemahlin eben so in die andere. Er will lesen, sie will Harfe spielen und singen. Sie beginnt eine traurige Romanze; aber die Romanze soll den Zuhörer nicht traurig machen und auch Madam ist keineswegs traurig, sondern will den Mann damit kirren — er soll zuerst wiederkommen. Der Gemahl nimmt sehr wirrig stillen Antheil an dem Gesang. Wie hat der Komponist diese verschiedenen Interessen vereinigt, ohne den Worten wehe zu thun? Er nimmt die Romanze traurig, wie sie an sich ist, wirft aber in die absichtlich etwas lang gehaltenen Ritornelle zerstückelte und äusserst possirliche Figuren für die — Pikkolflöte hinein, dass wir den sehen möchten, der auf-

merksam wäre, und nicht bey diesen schmerzlichen Klagen lachen müsste*). Die Ausführung gelang sehr gut. — Therese und Claudio oder die Allgewalt der Liebe, frey nach dem Italienischen bearbeitet, mit Musik von Rössler (in Prag). Das Stück ist zu lang und allzu unbedeutend. Auch die gar nicht übel gerathene Unterlegung hat ihm nicht genug aufhelfen können. Die Musik ist sehr ungleich gearbeitet, hat aber recht hübsche Partien. Durch Abkürzung würde das Ganze sehr gewinnen. — Das Blumenmädchen, von Friedr. Rochlitz, mit Musik von Bierey (Musikdir. bey der hiesigen Oper). Der Verf. wünscht, dass, seines Antheils an dieser Zeitung wegen, nichts zur Empfehlung seines Stücks hier gesagt werde. Ueber die Musik dürfen wir aber um so weniger flüchtig hingehen, da sie so sehr gut ist, dass man einen höhern Maasstab anlegen, und nicht, wie bey den meisten neuen Produkten, nur fragen darf, ist sie besser, als gewöhnlich, sondern, entspricht sie der Idee davon selbst? Der Klavierauszug wird so eben in der Breitkopf-Härtelschen Handlung gedruckt erscheinen; wir übergehen also, was der Rec. des Auszugs in diesem zu finden und zu würdigen wissen wird. Das kleine, sehr einfache Stück soll eine Operette im strengsten Sinn seyn, und nur etwa in einem Dutzend Versen ist der Dichter über die Gränzen dieser gefälligen Art (oder vielmehr Abart, die nur durch gute Ausführung sich ein dauerndes Wohlgefallen erhalten kann) geschritten. Der Komponist aber ist öfter zu weit über diese Gränzen hinausgestiegen. So ist die erste Arie des Schössers vortrefflich, aber mehr für die komische Oper, und die, an sich betrachtet, ausserordentlich schöne zweyte Arie des Mädchens (die im Auszuge — der aber manches Schöne nicht anschaulich machen konnte — als musik. Beylage zu No. 24 des gegenwärtigen Jahrgangs d. Z. gegeben worden) findet ihren angemessnern Platz in der tragischen Oper. Freylich wird gerade dieses „zu viel" der Musik bey der jetzigen Stimmung des Publikums desto lautern Beyfall verschaffen; aber Männer, wie Hr. Bierey, sollten wir meynen, hätten nicht nöthig, es auf diesen anzulegen: er kömmt ihnen ohnedies mit der Zeit gewiss. Hingegen ist das Meiste in dem langen, und beym Anhören doch immer zu kurz befundenen Terzett, das mit dem Jägerliede anfängt und in welches die Romanze verflochten ist, so wie auch Vieles im Finale, meisterhaft. Da dieser Komponist im grossen Publikum noch wenig bekannt ist, und bekannter zu seyn so sehr verdient, erlauben wir uns Einiges ins Einzelne gehende herzusetzen. Die Sinfonie versezt durch ein angenehmes Pastorale in die Scene, gehet dann in ein sehr lebhaftes Allegro über, das im zweyten Theile einige wehmüthige Gedanken aufnimmt, welche hernach, parodirend gestellt, in dem lebhaftern Thema *sich* auflösen; so giebt sie den Schattenriss des Ganzen, das ohne alle Episode hingehet. Die Wiederholung eines Theils des Pastorale macht den Uebergang zur ersten sehr hübschen Arie des Mädchens, in welcher die Exposition des Stücks liegt. Die Worte dieser Arie, so wie die Worte sämmtlich, sind mit viel Sorgsamkeit, in Ansehung der Deklamation u. s. w. behandelt. In der oben angeführten Arie des Schössers sind, mit Recht, Zeilen wie:

Der Staat ist wie ein Aehrenfeld,
Das Gott der Herr schon selbst bestellt;
Da grünt's, und treibt's, und trägt gar schön —
Was braucht man mehr, als zuzusehn? etc.

*) Das Heer der Uebersetzer aus dem Französischen scheint jezt die kleinen freundlichen Opern der Franzosen besonders im Auge zu haben, und giebt eine nach der andern in Lustspiele umgesezt. So hat auch ein Hr. L — wie er sich nennet, oben angeführte Oper unter dem Titel: Adolph und Karoline, ein Lustspiel in einem Akte, (Hannover 1801.) herausgegeben. Es ist bey dieser Umformung eben nichts verlohren gegangen, als der Geist.

und vornehmlich: dann ist regieren Lumperey u. s. w. sehr komisch gehalten. Besonders sind auch die hier, wie durch das ganze kleine Stück nicht selten angebrachten komischen Reime von dem Musiker durch irgend eine Wendung der Instrumente fast immer sehr glücklich gehoben — wie z. B.: Jezt gebt ihr Röschen den Kranz, Und Röschen dann Eurem Franz; Hört! bewahret eure Gewissen vor geheimen Schlangen-Bissen; „Gevatter Schösser ich dächte —!" „Geht, geht; ihr seyd mir der rechte!" u. dergl. In der trefflichen Musik zum Terzett hat das Jägerlied an einigen Stellen zu viel Figurirtes in der Begleitung; aber das sotto voce für alle Stimmen:

Es ist geschehen,
Mir bebt das Herz u. s. w.

so wie die Bitten der Liebenden: Saget Ja — O sagt nicht nein u. s. w., ihre Verlegenheit, die ganze Historie ihrer Liebe zu erzählen —

Er. Erzähle, Röschen —
Sie. Sprich doch, sprich —
Er. Ich weiss nicht —
Sie. Ich besinne mich u. s. w.

und dann die Romanze, die durch alle Verse unverändert bleibt, und nur durch leise Veränderung der Harmonie und Wechsel der Instrumente, wo es der Text verlangt, ein stärkeres Interesse bekommt, (und wo sich besonders die Worte des Mädchens: Man legte meine Mutter in kühler Erde Schoos u. s. w., die nur durch gehaltene Noten der zartesten Blasinstrumente unterstüzt werden, so nahe ans Herz drängen) und dann der rasche Schluss — diese sind von trefflicher Würkung. In der oben angeführten schönen Arie des Mädchens: Ach wie seyd ihr hingeschwunden u. s. w. sind die Verse:

Jahre ziehn herauf und scheiden,
Nimmer enden meine Leiden;
Ach, entflohner Liebe Glück
Bringt kein Frühling mehr zurück —

mit vieler Kunst schauerlich gehalten, und noch eingreifender ist die Musik zu den folgenden:

Legt zurecht mein Sterbekissen;
Was ich liebe muss ich missen,
Was mich liebet, lässt von mir —
Ach was soll ich länger hier?

Es ist vortrefflich; aber, wie schon oben gesagt — zu viel für diese Stelle. Die folgende Arie Franzens sagt rasch und bestimmt aus, was sie sagen soll. Wir führen nur noch einige Stellen aus dem sehr mannichfaltigen Finale an, da sie die Geschicklichkeit des Komponisten, auch grössere Schwierigkeiten glücklich zu besiegen, beweisen, und dem für Musik weniger Gebildeten entgehen könnten. Dahin gehört z. B. die rechtmässige und dem Komponisten sehr gelungene Mahlerey mit dem Takt bey Gelegenheit des Streites des Schössers und der Bauern — wo diese in ihrem Phlegma bleiben, indess sein Zorn immerfort stolpert:

Schösser. Gegen die Obrigkeit
Wollt ihr euch setzen,
Und den Gehorsam
Freveld verletzen?
Bauern. Ey, so lasst euch doch bedeuten —
Schösser. Das ist Empörung,
Rebellion;
Zuchthaus und Festungsbau
Habt ihr zum Lohn —
Bauern. Je, wer will denn mit euch streiten — u. s. w.

Und in der Folge, wo der Zug mit der Rosenkönigin sich nähert — Es wird nämlich schon vorher ein ländlicher Marsch gespielt, der nun hier wieder eintritt. Zu diesem kömmt jezt ein singendes Chor, und die Blasinstrumente des Marsches machen dessen Akkompaguement: vorn aber stehen der Schösser und sein geheimer Rath, verdrüsslich überlegend, was bey der Sache zu thun sey:

Nachtwächter. Gevatter Schösser, ich dächte —!
Schösser. Geht, geht, ihr seyd mir der rechte!
Steht da bey der sauberen Wahl —
Nachtw. Gevatter, so hört doch einmal u. s. w.

Dies war nun nicht wohl anders, als recitativisch zu behandeln, musste aber zugleich mit jenem sehr heiterm Gesange, und so verbunden werden, dass keins das andere verdeckte. Und so hat auch der Komponist diese Scene zusammengeschmolzen; die Saiteninstrumente begleiten in gewöhnlicher Recitativmanier die vordere Gruppe der einfach Recitirenden, der Marsch von Blasinstrumenten gehet fort, der Chorgesang ebenfalls, und alles, so schwierig die Arbeit war, kömmt lustig, natürlich und leicht — auch sogar leicht für das singende Personale, so weit die Partien von einander abweichen, heraus. Die Aufführung gelang sehr gut. Da das Stück nur drey Hauptpersonen hat, konnte es um so leichter mit geschickten Subjekten (Mad. Spengler, Herrn Zeibig, und Herrn Wagner) besezt werden, die sich des kleinen Stücks freueten, und sich bey jeder Aufführung bemüheten, es durch neue Ausschmückung, nach dem Rathe des Verfassers, herauszuputzen. Mad. Spengler, als Blumenmädchen, war allerliebst. Auch den Nebenpersonen gereicht es zur Ehre, dass sie ihre kleinen Partien, auf die jedoch viel gerechnet ist, mit aller Sorgfalt und dem besten Willen ausführten. Sollte es übrigens einer Entschuldigung bedürfen, dass wir uns bey diesem kleinen Werkchen so lange aufgehalten haben, so wird als Entschuldigung dienen, dass wir damit einen jungen schätzenswerthen Musiker von Talent, Fleiss und Bescheidenheit in das grössere Publikum einzuführen wünschten. — In den zwey lezten Vorstellungen erfreuete man uns mit der vorzüglichsten aller Neuigkeiten dieses Vierteljahrs — mit Cherubini's Les deux journées, wie diese Oper unter dem Titel, der Wasserträger, von Schmieder bearbeitet ist. Ueber den Geist und das Wesen dieser ganz vortrefflichen Oper im Allgemeinen, ist in unsern Blättern schon öfters gesprochen worden; über diejenigen Details, die man aus einem guten Klavierauszuge kennen lernen kann, zu sprechen, überlassen wir dem Rec. dieses Auszugs, und begnügen uns nur mit einzelnen Bemerkungen, die den Nichtmusiker auf Einiges führen können, das beym Anhören seinen Genuss erhöhen wird, und das dem sich bildenden Musiker zum sorgfältigern Studium, und zur Nacheiferung vorgestellt werden darf. Kein einziger, der jezt lebenden Theaterkomponisten aller Nationen macht mit dem, mit welchem nur überhaupt Etwas zu machen ist, so ganz was er will; keiner führt uns so über alles Gemeine und Alltägliche hinaus, und, wenn er es für gut findet, in den Acheron oder in Elysium; keiner versteht zu diesem Zweck alle Hülfsmittel seiner Kunst, auch die verborgensten, so zu benutzen, wie Cherubini. Von dem, was jedem Aufmerksamen sich aufdringt, kein Wort; lieber Einiges über Nebenpartien! Rosine, das Bauermädchen, Antons Braut, kömmt nur im dritten Akt vor, hat keine Oktavseite zu sprechen, nicht sechs Zeilen zu singen, ist aber fast immer gegenwärtig und bey der Handlung der Andern sehr interessirt — und ihr Chakakter und ihre ganze Rolle ist, ohne den geringsten Eintrag den Hauptpartien zu thun, in der Musik so bestimmt angegeben, dass die Schauspielerin alle ihre Bewegungen daraus abnehmen kann; ja diese kleine Rolle ist so schön vorgezeichnet, man möchte sagen, blos aus den leisern Lauten einzelner Instrumente gewebt, dass Rosine, wenn sie das Ihre nur zu suchen und wiederzugeben verstehet, eine der liebenswürdigsten Personen des Stücks wird. So ist es in den verwickelten Situationen Aller; sie könnten pantomimisch ausgeführt werden, und wenn man dann nicht die Stimmen vermisste, würde man kaum etwas vermissen. Alles, alles, was der Schauspieler äussern und der Zuhörer geniessen soll, ist in der Musik. Und was für Mittel gebraucht der geniale Komponist dazu? Je nachdem die Situation es verlangt, jezt alle Gewandtheit der Melodien, jezt alle Tiefe der Harmonie, alle Kühnheit der Modulation, und jezt — einen einzigen Ton, (nicht einmal einen Akkord) den das Orchester angiebt! Das Stück beginnt mit einer ausdrucksvollen Romanze, in welcher

der Sohn des Wasserträgers einen Vorfall aus seinen Knabenjahren erzählt. Es beziehet sich Vieles im ganzen Stück auf diese kleine Geschichte, und wo der entfernteste Bezug darauf, wenn auch gar nicht in den Worten, nur in der Sache liegt, und der Phantasie des Zuhörers nur dunkel vorschweben soll, da tönt, wie aus langer Vergangenheit, irgend ein Stück der Melodie dieser Romanze herüber, und schien es sich nur in die vom Orchester, das die gegenwärtige Situation ausführt, ganz abgesonderte Flöte verlohren zu haben u. dgl. Was diese Bedeutsamkeit würke, wird jeder, der sich nur beysammen hat und hingeben will, besonders im Finale des ersten Akts in sich selbst finden. So legt auch der gute Micheli in seiner ersten Arie sein ganzes Wesen zu Tage; und wenn er nun wieder erscheint, deutet die Musik auf jene Arie, und der Mann stehet wieder ganz vor uns, auch wenn er nur Gleichgültiges zu singen und zu sagen hat. Gerade durch solche Züge hebt der Komponist diesen Mann als Hauptperson hervor, da sein Gesang nicht hochschweben darf. Diese Bedeutsamkeit macht auch die Overturen der drey Akte (jeder Akt hat seine eigene) unschätzbar. Man zittert z. B. vor Erwartung und wehmüthiger Theilnahme an den Hauptpersonen, bey der Musik zu Anfang des zweyten Akts, ehe noch der Vorhang aufgehet und man nur weis, was geschehen soll. Wie im Innersten dies jeden ergreife, bewies die jedesmalige Todtenstille des gedrängtvollen Hauses während dieser kurzen Overtura. Und siehet man sich nun diese Musik an, so erstaunt man, mit wie Wenigem der Komponist solche Gewalt über uns ausübt. So auch die Overtura zum dritten Akt, die uns so freundlich in eine ländliche Scene versezt, wo eben ein Hochzeitfest begangen werden soll, und wo wir das noch nicht entschiedene Schicksal des Grafen Armand und seiner Gemahlin aus den Augen verlieren könnten: aber da beginnet eine einzelne Flöte, ohne alle Begleitung, ihre Klage, und erinnert uns, ohne dem Gange des Orchesters Eintrag zu thun, an diese Unglücklichen und an die weinende Braut. Und wenn endlich der Retter am Schluss erscheint, und alle sich zur Freude vereinigen: da kömmt noch einmal der heitere Refrain aus der Romanze zu Anfange des Stücks im Orchester wieder, führt mit diesem Einem glücklichen Zuge das Ganze zusammengefasst vor uns vorüber, und entlässt uns mit der schönsten Befriedigung. Uebrigens scheuet man sich auf den meisten deutschen Theatern vor Ch.'s Werken. Die Direktionen sagen: sie sind weder für den grossen Haufen, noch für die feinen Damen und Herren, verlangen Aufmerksamkeit von ihnen, sind überdies so sehr schwer zu exekutiren u. s. w. Nun, diese Ch.sche Oper ist, wie wir die Herren Direktoren versichern können, als ein nicht übles Familienstück, für die Menge, und auch für die Superfeinen; sie muthet ihnen nicht zu, sich selbst zusammenzuhalten, denn das wird das interessante Süjet schon thun, und in der Musik ist das Meiste freundlich, alles klar, und mit einem Schatz von den zartesten Melodien ausgestattet. Aber freylich sorgfältig von Sängern und Orchester studirt, und sehr fleissig geübt will dies Werk seyn; das Erste begreift man schon aus dem Angeführten, das Zweyte wird man bey den Proben finden — denn schwer, sehr schwer sind manche Partien, besonders für das Orchester. Destomehr Ehre machen die hiesigen Aufführungen der Gesellschaft der Musiker und Schauspieler. Man liess in den Proben nicht ab, bis man alles rein und sicher zu geben im Stande war. Auf dem Theater zeichneten sich besonders Hr. Wagner, als Micheli, und Mad. Spengler, als Konstanze, aus. Eine Arie vom Herrn Kapellm. Himmel wurde, der Primadonna zu Gefallen, eingelegt. Die Arie ist recht schön, zerreisst aber doch die Handlung. Bey einem Werke, das so abgerundet und in sich selbst vollendet ist, sollte man gar nichts dazu- oder davonthun. Man erlaube uns mit einer Anmerkung zu beschliessen. Wenn man unsern deutschen Opernkomponisten Etwas sagt über die Spiegelfechtereyen und Seiltänze-

reyen, die sie den Sängern zumuthen, über ihre unbestimmten, konzertirenden Sinfoniensätze, mit denen weder Sänger noch Akteurs wissen, was sie anfangen sollen u. dgl., so antworten sie: wir wissen recht gut, dass das nicht so seyn sollte; aber das jetzige Publikum will es nun einmal so haben! Freylich, wenn man ihm nichts giebt, als abgebrauchte Alltäglichkeiten; wenn man sein Wohlgefallen nicht fesseln kann, so will es Reize jener Art, um doch Etwas zu haben, das würkt. In Cherubini's Oper ist nicht eine einzige grosse Arie, ja nicht eine einzige Passage: und seit mehrern Jahren ist hier keine Oper, auch von der für Musik gar nicht gebildeten Menge, mit solchem Enthusiasmus aufgenommen worden, als diese, und wir sind gewiss, sie werde dies Schicksal überall haben, wo man sie gut giebt, und das Publikum nur nicht so stumpf ist, dass es gar nicht mehr Achtung geben mag. Selten gegen das Vortreffliche, nur oft gegen Mittelgut ist das Publikum ungerecht.

Noch müssen wir einer Dem. Jaime, Theatersängerin von Dessau, erwähnen, die zu Anfange des leztverflossnen Vierteljahrs als Diana, (im Baum der Dian.), als Lilla (in der Op. dieses Namens), als Kalypso (im Telemach) und als Vitellia (im Titus, worin auch Hr. Neſſzer sehr gut sang.) auftrat. Sie verdient Lob über alles, was die Bravoursängerin macht. Nur ist ihr Gesang, wie ihr Spiel, zuweilen etwas zu gewaltsam und eckigt. Bey Schwierigkeiten ist sie nicht sicher genug, aber oft keck mit Glück. Für das Konzert, wo sie sich ebenfalls hören liess, ist ihre Stimme und Manier weniger.

Recensionen.

Zweyte Lieferung neuer französischer Opern und Operetten.

1) *Ouverture et Airs du Rocher de Leucade, Musique de Dalayrac, arrangés p. le Pianof. par Hyacinthe Jadin.* à Paris, chez Imbault; und in Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

2) *Ouverture et Airs Ambroise où Viola Ma Journée, Musique de Dalayrac, arrangés p. le Pianoforte. par H. Jadin.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

3) *Ouverture et Airs de Maison à vendre, Mus. de Dallayrac, arrangés pour le Pianof. par Trial.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

4) *Ouverture et Airs de Gulnare ou l' Esclave Persane, arrangés p. le Pianof. (Musique de Dalayrac.)* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

5) *Ouverture et Airs du Major Palmer, Mus. de Bruni, arrangés pour le Pianoforte par Auvray.* ebendas. (Preis 2 Thlr. 4 Gr.)

6) *Ouverture et Airs de l' Auteur dans son Ménage, Mus. de Bruni, arr. p. l. Pianof.* (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

7) *Ouverture et Airs de Montano et Stéphanie, Mus. de Berton, arr. p. le Pianof.* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

8) *Ouverture et Airs du Délire, Mus. de Berton, arr. p. le Pianof. par Jadin.* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

9) *Ouverture et Airs du Cabriolet Jaune. Mus. de Tarchi, arrang. p. le Pianoforte.* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

10) *Airs et Romances de Renelle, Roman pastoral de Mr. Collevile, mis en Musique par L. S. Le Brun.* ebendas. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Rec. hat diese Opern darum in eine zweyte Lieferung abgesondert, weil er von diesen weder die Partituren, noch die Stücke, sondern nur, was hier in den Auszügen gegeben wird, kennet. Was er also davon sagt, gilt nur diese, und kann und soll über das Ganze der angezeigten Werke, wie über den Werth ihrer Verfasser überhaupt, keinesweges entscheiden. Deshalb wird er auch nur ganz kurz seyn.

Die Nummern 1 bis 4 sind sämmtlich von Dalayrac, und man hat also wenigstens keinen Grund bey diesem Komponisten über Unfruchtbarkeit oder Zurückhaltung zu klagen. Er bleibt sich selbst auch in diesen Opern gleich — lässt seine Musik eben hinlaufen, und nimmt es nicht gar zu genau, wenn sie auch zuweilen etwas wässrig hinläuft, wenn ihm nur irgend ein artiges Liedchen in netter musikalischer Behandlung die gute Aufnahme des Ganzen beym Pariser Publikum sichert. Beym Klavier werden seine Arbeiten deshalb den Liebhabern, die es auch nicht zu ernstlich meynen, immer Vergnügen verschaffen. Das was in No. 1 gegeben worden, ist das Bedeutendste unter den vier Nummern. Der Komp. scheint sich im ganzen Stück etwas höher als gewöhnlich, gehoben zu haben. Schon die Ouvertüre ist bedeutender, als in den meisten seiner Opern; das Trio: Vénus, ame de la nature; ist sehr schön, und bey aller Leichtigkeit für die drey Singstimmen und die Begleitung, von vortrefflicher Würkung. Von den übrigen drey Nummern ist nach dem Vorausgeschickten kaum Etwas hinzuzusetzen. In No. 2. ist die Ariette: Sans être belle on est aimable, recht hübsch, und manche artige Tändeleyen in der Musik (z. B. das festgehaltene e im Akkompagn. der Worte des Refrains: je le tiens, oh je le tiens,) geben ihr Reiz. Das wunderliche Ritornell am Ende wird man leicht abkürzen können, da es auf lustige Aktion berechnet scheint, aber beym Klavier nichts taugt. Auch die Ariette: A mon état soyez sensible, ist recht artig. In No. 3. zeichnet sich das Duo: Depuis longtems j' ai le désir etc. durch Munterkeit und sehr zweckmässige Behandlung der Worte, auch angenehme Verkettung der Singstimmen aus. Auch die Arie: Fiés vous aux vains discours des hommes, die für die berühmte Philis geschrieben ist, wird einigermassen geübten Sängerinnen willkommen seyn. No 4. soll in Paris sehr gefallen haben; was hier daraus gegeben wird, ist nicht Vieles, und noch weniger viel.

No. 5 und 6. Brüni ist ein, auch in Deutschland nicht unbekannter und nicht unbeliebter Komponist; besonders ist sein Major Palmer (N. 5.) auf mehrern deutschen Theatern gegeben und mit Vergnügen gehört worden. Auch Er schreibt leicht und gefällig, wie Dalayrac, aber nicht so uninteressant, wie öfters dieser. Gleich die Ouvertüre hat Anstand, mit Lebendigkeit und Heiterkeit verbunden. Die Romanze: Cruel auteur des peines, ist mit viel Ueberlegung und Zartheit behandelt und auch beym Klavier von sehr guter Würkung. No. 6., l'Auteur dans son Ménage, scheint ein sehr possirliches Süjet zu seyn; die hier mitgetheilten Gesänge haben manches Drollige, und die Musik dazu hat es auch. So kündigt sich das Werkchen gleich in der lustigen Ouvertüre an, und es verdient ausgezeichnet zu werden, dass Bruni abgehet von der Sitte so vieler seiner, und nicht weniger unsrer Landsleute, auch noch so lustige Opern und Operetten, auch noch so leichtfüssige Sinfonien mit einem Grave so feyerlich anzufangen, als schreite man mit Meilenstiefeln in ein Passionsoratorium. Die Arie: Dieu favorable aux Dames, Dieu fripon, Dieu malin, klingt besser, als man ihr ansiehet; und sehr artig ist die Romanze: O vous, qui vous laissez séduire, mit welcher wahrscheinlich das ganze Stück schliesst, und von der wir uns nicht enthalten können das dritte Couplet herzuschreiben, wo sich der eine Dichter auf dem Theater und der andere vor dem Schreibtisch, die Personen mischend, also vernehmen lassen:

Si quelque siffleur malin
Fait tomber ma comédie,
Je ferai le lendemain
Une grande tragédie.
S'il osoit encor dormir,
S'il se montroit indocile,
Je ferai pour l'attendrir
Un aimable Vaudeville —

(Und nun schiebt der Komponist rech lustig sein: oui, oui, oui, ein)

Et si l'on applaudit peu
Aux grands efforts de ma rime,
Je mettrai l'enfer en jeu
Et le diable en pantomime! —

No. 7 und 8. Berton gehet den entgegengesezten Weg der kräftigern Leidenschaft und ausgearbeiteten Harmonie. In den hier gegebenen Stücken wenigstens erscheint er als ein junger Feuerkopf, in dem es aber noch gar zu arg brausset und stürmet, der mit der Menge seiner Ideen nicht weiss wohin, der sich in düstre Künsteleyen verirret und zuweilen in eine so schwülstige Ausführung, dass man wirklich die Geduld ihm zu folgen verliert. Dies ist alles bey No. 8. noch weit mehr der Fall, als bey No. 7. Damit werden wir jedoch hoffentlich das deutsche Publikum diesem Komponisten keinesweges abhold machen; wer zu viel giebt, kann nicht arm seyn, er müsste denn borgen — was Bertons Sache eben nicht zu seyn scheint, (Einiges nach Cherubini mit Aufheben zu reklamiren, würde allzustreng seyn). Im Gegentheil kann man von diesem Komponisten, wenn er in seiner Bildung fortgehet, viel Treffliches erwarten. Er hat unstreitig Geist; und wo dieser ist, wird sich die gährende Masse schon abklären. Darum interessiren auch diese beyden Opern schon in diesen Bruchstücken. Zu No. 7. wird die Ouvertüre gewiss Freunde finden, zu so grellen Zusammenstellungen auch z. B. die fortgeführte Figur der linken Hand, S. 4. System 3 folgg., Anlass gegeben hat; und die Ouvertüre zu No. 8. wird man nicht ungern wiederholen, obschon es darin zuweilen wirklich heult. Aus Montano etc. heben wir übrigens die kräftige, lezte Scene: Non, il ne s'accomplira — und aus Le Délire die einfache Scene: Si d'jeunesse fait des folies, und die heftige: Non, pour moi plus d'espoir — aus.

No. 9. Von Tarchi ist in der Anzeige der ersten Lieferung dieser Opern gesprochen worden. Wir setzen nur hinzu, dass er sich in der hier angeführten weniger vortheilhaft zeigt, als in der dort durchgegangegen.

No. 10. kann als eine Sammlung hübscher und sehr leichter Romanzen betrachtet und genossen werden. Vorzüglich haben uns gefallen: Lorsque j'approche de Rénelle; Chaque chose a son tems; Tristement près d'un Eglantier, und, Je t'ai quittée, o mon amie — Man bekömmt zehn solche kleine Gesänge, deren Texte gar nicht zu verachten, wenn auch zuweilen mit zu viel witziger Zärtlichkeit versezt sind.

Trois Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par François Krommer. Oeuvre 19. à Vienne, chez T. Mollo et Comp. (Pr. 3 Fl. 50 Kr.)

Des Herrn Verfassers Talente als Spieler und Komponist sind seit mehrern Jahren allgemein bekannt. Auch die vor uns liegenden Quartetten sind den bis jezt von ihm erschienenen ältern ziemlich ähnlich, das heisst: ohne ganz ausgezeichneten innern Gehalt gewähren sie den einigermassen geübten Spielern und den durch Mozart, Haydn, Romberg u. s. w. noch nicht zu sehr verwöhnten Zuhörern eine angenehme Unterhaltung. Der Stich ist sehr schlecht, undeutlich und schmierig. Man betrachte z. B. in der ersten Violine S. 4. Z. 6 und 7; S. 16, Z. 4 u. 5. in der zweyten Violine Seite 13 und 14.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. № XIII. 1802.

Anzeige.

Wenig Komponisten haben durch ihre Werke so viel zur stillern Freude des gebildeten Publikums in Deutschland beygetragen, als Zumsteeg. Wenige haben so (verhältnismässig) geringe äussere Vortheile für ihre Anstrengungen genossen, als Er — eben weil er die stillere Freude der Liebhaber seiner Arbeiten beförderte, und selbst still war, nie Aufsehen machen wollte. Allein mit seiner Kunst beschäftigt, fand er in ihr Genuss und Lohn; mit einer gebildeten und edlen Gattin, mit hoffnungsvollen Kindern und einigen treuen Freunden verbunden, fand er Zerstreuung, Aufheiterung, und immer neue Kraft für seine stets fortgehenden Bestrebungen. Da riss ihn das Schicksal hin — so plötzlich, dass die Gattin ihn todt in ihren Armen hielt, ehe sie nur ahnden konnte, dass ihr Gemahl gefährlich krank sey. Ihm erleichterte das Schicksal dadurch den lezten Abschied; aber desto weniger, den Zurückbleibenden. Zumsteeg konnte den Seinigen, bey aller Eingezogenheit, Ordnung und Frugalität, nichts hinterlassen, als den Ruhm, eines talentvollen Künstlers und edlen Menschen, das schmerzliche Andenken, ihn so früh verlohren zu haben, und einige eben vollendete Arbeiten. Unter diesen ist das Vorzüglichste seine Oper: Elbondocani, oder der Kalif zu Bagdad — gewiss eins seiner vortreflichsten Werke, das zugleich noch theatralischer seyn mochte, als seine frühern Opern. Der Text ist von Zumsteegs Freunde, Hrn. Haug, dessen Epigrammen und Lieder dem Publikum längst bekannt und von ihm geliebt sind. In dem Vertrauen, das Publikum, das den Komponisten schäzt, werde gern etwas Anständiges für die Seinigen thun und ohne eigene Aufopferung zur Erfüllung seines stillschweigend gemachten Testaments beytragen, erbieten wir uns zur Vermittelung, und lassen so eben die genannte Oper im Klavierauszuge (den Hrn. Musikd. Muller mit gleicher Sorgfalt, wie seine übrigen Auszüge, verfertigt) drucken, und zwar so, dass die Wittwe des Komponisten, ohne die Kosten des Drucks zu tragen, allein den ganzen Ertrag dieser ersten Auflage beziehet. Es werden zwey Ausgaben geliefert: die eine auf gewöhnliches gutes Musikpapier, die zweyte, auf sehr gutes Papier. Man kann bey uns auf die erste mit 3 Thlr., auf die zweyte mit 6 Thaler subscribiren. Der Preis der zweyten Ausgabe ist absichtlich etwas höher bestimmt, damit diejenigen, welche es wollen und können, etwas Mehreres zum Besten der Familie zu thun Gelegenheit haben, als sie, ohne diese besondere Bestimmung der Herausgabe, für ihre Liebe zu Zumsteegischer Musik thun würden. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt. Das fünfte Exemplar wird denen, welche Subscription sammeln, freygegeben. Die Vorauszahlung kann an Zumsteegs Wittwe in Stuttgard oder an uns eingesandt werden. Kein Exemplar wird ohne empfangene Vorauszahlung von uns versandt.

Mehreres zu sagen, ist eben so unnöthig, als es misstrauisch gegen das Publikum seyn würde. Der Zweck der Herausgabe, und die Versicherung, dass dieses eins der schönsten Zumsteegischen Werke sey, wird gewiss hinreichen, die Familie des Verstorbenen dem Publikum für reichliche Unterstützung des Unternehmens zu verpflichten.

Leipzig, Ende des Märzes. 1802.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Eppinger, E., Trio p. Violon, Guitarre et Viola. 16 Gr.

Pichl, W., étude pour le Violon formant 12 Caprices. Op. 46. 1 Thlr. 8 Gr.

Tomasini, L., 12 Variations pour le Violon avec acc. de la Basse. 11 Gr.

Eberl, A., gr. Sonate pour le Pianof. avec accomp. d'un Violon. Op. 14. 1 Thlr.

Six Marches p. le Pianoforte comp. par différens maitres. 1re Part. 16 Gr.

Romberg, B., grand Concert pour Violoncelle avec acc. Op. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

Günther, Sammlung von Quadrillen, Angloisen und ländlerischen Tänzen für das Klavier.

Wickler, J. W., 24 Variationen über die Arie: Mich fliehen alle Freuden — für das Klavier. 12 Gr.

Milchmeyer, P. I., Kleine Pianoforte-Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber. 1s Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — 2s bis 7s Heft. à 1 Thlr. 8 Gr.

d'Allayrac, Rondo de l'Opéra: Adolfe et Claire ou le 2 prisonniers arr. p. le Pianof. 8 Gr.

— — Arie: Komm reizende Schöne u. s. w. ebendaraus. 12 Gr.

Blumenkranz, dem neuen Jahrhunderte geflochten, eine Liedersammlung. 26 Heft. 16 Gr.

Vierling, I. G., Sammlung 3 stimmiger Orgelstücke. 12 Gr.

Blatscheck, P., Walzer und Ecossoisen. 9 stimmig. 12 Gr.

Hoffmeister, I. A., 5 Quatuors pour Flûte, Viol. A. et Basse. Op. 54. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — Op. 55. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — Op. 56. 1 Thlr. 12 Gr.

Unterhaltungen für eine Flöte, aus den Werken berühmter Meister gezogen, 1 — 5s Heft. à 8 Gr.

Massonneau, L., 1er Recueil des airs variés pour Violon et Viola. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Bianchi, A., 3 Arien für das Fortépiano oder Guitarre. 16 Gr.

Bachmann, G., Sonate pour le Pianoforte. 18 Gr.

Kleinheinz, Fr. X., 12 Variat. pour le Pianof. sur la Hymne de Gluck: Chaste Fille de Latone etc. Op. 3. 18 Gr.

— — 12 Variat. pour le Pianof. Op. 4. 16 Gr.

— — Sonate p. l. Pianoforte. Op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

Vanhall, J., 12 Fantaisies pour le Pianof. 22 Gr.

Waigl, J., Diverse partie del Ballo Alceste, accommod. p. il Clavic. con Fl. obl. e Violoncello ad lib. da Lor. Renner. 1 Thlr. 4 Gr.

Renner, L., Namenstags-oder Geburtstags-Cantate fürs Klavier. 14 Gr.

Vanhall, J., Gratulations-Sonaten für die Jugend, f. d. Pianof. No. 4. 12 Gr.

— — — do — No. 5. 8 Gr. No. 6. 6 Gr.

Holzer, J., 3 Sonates p. le Pianof. av. Fl. et Vlle. Op. 2. 2 Thlr.

Zapf, I. N., Skitzen für das Pianoforte mit Begl. d. Violine und Violoncello. 1r Theil. 1 Thlr. 14 Gr.

Bachmann, G., Terzette aus Don Sylvio von Rosalva etc. f. Klav. 22 Gr.

Kreith, C., 3 Trios pour 2 Fl. et Viola obl. Op. 56. 1 Thlr. 20 Gr.

Schweizer, W., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Hübel, J. Trio pour 3 Flûtes. 16 Gr.

Zappf, I. N., 5 Variations pour Viol. av. Vlle. sur l'air: Beglückt durch dich u. s. w. 8 Gr.

— — 6 Variat. pour 2 Flûtes sur le même thême 8 Gr.

Kreith, C., Der Trompetenstoss, f. 2 Htb., 2 Clar., 2 Fag., 2 Hörner und 1 obl. Trompete. Op. 51. 8 Gr.

— — Marcia per i morti a 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., 2 Corn. et Basso. Op. 52. 8 Gr.

— — 12 Variat. üb. ein Tyrolerlied f. eine Flöte. Op. 54. 7 Gr.

Marpurg, Traité de la Fugue et du Contrepoint, en 2 Parties et suivi de 134 planches d'exemples. 9 Thlr.

Rodolphe, Solfège ou nouvelle méthode de Musique. 3 Thlr. 18 Gr.

Reicha, Ant., Etudes ou exercices pour le Pianof. dirigées d'une manière nouvelle. Op. 30. 3 Thlr.

— — Etude des transitions et deux Fantaisies pour le Pianof. Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.

Frike, P. J., Art de moduler en Musique redigé en 12 tables etc. 2 Thlr.

Reicha, A., Fugue composée sur un thême de célebre D. Scarlati. Op. 32. 15 Gr.

— — 12 Fugues pour le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, D., 3 Caprices en Préludes p. le Pianof. Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 1 grande Sonate pour le Pianof. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates non difficiles pour le Pianof. av. Violon obl. Op. 26. 3 Thlr.

— — 6 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. obl. Op. 27. No. 1-5. à 1 Thlr. 12 Gr.

Tarchi, Ouverture et airs du Cabriolet jaune, arr. p. l. Pianof. 2 Thlr.

— — Ouv. et airs du Trente et Quarente arr. p. le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. №. 33. 1802.

Recensionen.

Adrastea. Herausgegeben von I. G. Herder. Viertes Stück. Leipzig, bey Hartknoch 1801.

Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift des berühmten Herrn Verfassers, in welche er so Vieles aus seinem reichen Schatz vertheilt und niederlegt, im Allgemeinen zu sprechen. Auch aus diesem Heft, in welchem besonders vortrefflich über das Drama gesprochen worden, kann hier nur die Abhandlung erwähnt werden, die „Tanz, Melodrama," überschrieben, und wo von der Oper gehandelt ist. (Von Seite 258 an.)

Der Verf., der früher in seiner Kalligone die Waffen für die Musik geführt hat, führt hier für dieselbe das Wort, und bringt, männlich und kräftig, Dinge zur Sprache, die, hier und so zur Sprache gebracht zu haben, gewiss jeder Freund der guten Sache der Tonkunst ihm aufrichtig verdankt. Was er giebt, zerfällt in eine Einleitung zur (in der Folge zu liefernden) Kulturgeschichte der Musik im vorigen Jahrhundert, und in das, was er bey dieser Gelegenheit über den gegenwärtigen Zustand unsrer Oper sagt. Jene Einleitung wollen wir jedem, der über die Sache denken mag, nur nachweisen. Sie leidet keinen Auszug, da sie selbst nur ein kurzer Auszug aus dem Werke, das der Verf. in sich tragen mag, zu seyn scheint. Sie enthält rhapsodische Ideen und Philosopheme über die Entstehung der Oper und über das Wesen derselben. Es sey uns erlaubt, nur einige Fragen hinzuzusetzen. Sollte nicht hier von dem Verf., wie von so vielen Gelehrten, die zweckmässige Behandlung der Töne und des Rhythmus für die Sprache, mit der freyen Behandlung der Töne und des Rhythmus für die Kunst (welches leztere allein doch nur eigentlich Musik heissen kann,) verwechselt oder doch vermischt seyn? Was über die Entstehung der Oper so fein bemerkt und so lebhaft gesagt worden: sollte sich das wirklich so ganz mit den Datis aus jener Zeit vertragen? Mir scheint es natürlicher und mit jenen Datis vereinbarer, sich die Sache so zu denken.

Wie die griechische Tragödie aus Gesängen, verbunden mit Instrumentalmusik und Tanz (im weitesten Sinne des Worts) bey Festspielen entstand; so entstand die italienische Oper aus Gesängen, verbunden mit Instrumentalmusik und Tanz (in jenem Sinn) ebenfalls bey Festspielen. Dort sang eine Gesellschaft Chöre; hier sangen Einzelne Romanzen. Dort traten in der Folge die Hauptpersonen gesondert heraus; hier traten, statt des Erzählers, die redend und handelnd eingeführten Personen zusammen, und sangen und handelten. Die so ganz verschiedenen Gegenstände, die Beyde zu behandeln bekamen, und die eben so verschiedenen Verhältnisse, unter welchen diese Gegenstände behandelt wurden, mussten weit auseinander führen und am Ende sehr verschiedene Resultate geben. Dies gehörig auszuführen und zu begründen, müsste hier zu weit führen; ich begnüge mich also nur einige Hauptmomente kurz aufzuzählen. Die griechischen Dichter fanden eine Nation, die nicht nur höchst bildsam nach allen Seiten hin, sondern auch schon sehr gebildet war; die nicht nur die bildsamste, sondern auch eine schon sehr ausgebildete Sprache, dabey sehr eingeschränkte, wenig

kultivirte Instrumente, und eine mehr berechnete, als freye Musik besass —: sie, die Dichter, mussten mithin bey weitem das Uebergewicht behalten, die Musiker sie nur wohl abgemessen begleiten. Ganz anders in Italien. Die Dichter fanden eine Nation, die noch sehr wenig gebildet, dabey phantastisch, heiss und immer leidenschaftlich, und wieder weich, also zum Schwärmen und Träumen geneigt — mithin mehr einer einseitigen Bildung fähig war; eine Nation, die eine Sprache besass, mit welcher sehr wenige glücklich zu ringen erst begonnen hatten; eine Nation, die deshalb eine andere reichere Sprache für ihre Gefühle haben musste —; die Dichter traten auf zu einer Zeit, wo die Nation diese andere reichere Sprache — bey besonders günstigerOrganisation für Musik -- in derTonkunst nicht bekam, sondern schon hatte; zu einer Zeit, wo man schon vielvermögender, weitumfassender Instrumente und einer zwar regellosen, aber ausdrucksvollen Behandlung derselben gewohnt war; wo man eine Musik besass, die schon ziemlich weit gebildet und zum Bedürfnis geworden; zu einer Zeit, wo die freyere Musik eben aus ihrer Heimath, der Kirche, gewaltsam verdrängt war, und nun nach einem andern freundlichern Wohnplatz umherirrete —: die Musiker mussten das Uebergewicht behalten, und die Dichter sie fast nur veranlassen und erläutern. Wollen wir noch einen Blick zurück in die Entstehungsgeschichte der Oper werfen, so ergiebt es sich von selbst — die Lebhaftigkeit musste sich jenes Erzählers zwischen den Scenen der Handlung enthoben wünschen; man musste versuchen, das Ganze in Handlung zu setzen; das neuerwachte Schauspiel zeigte und erleichterte den Weg —: da entstand ja nicht sowohl die Oper, als sie war schon da, (weswegen sich auch der Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht mit Gewissheit chronologisch darthun lässt): sie war da, eine reiche, möglichst bunte, allegorisirende, mythologisirende, oder historische Romanze, in Handlung und Musik gesezt. Das sind denn auch wirklich die ältesten Opern, von denen wir noch etwas wissen, gewesen. (Wer die hierher gehörigen Werke selbst nicht nachsehen mag, dem können allenfalls die historischen Notizen über sie in den Blankenburgischen Zusätzen zum Sulzer (Art. Oper und Musik,) genügen; Urtheile wird er sich jedoch lieber selber abziehen, als den dort gefälleten geradezu beyflichten. Nimmt man diesen Gesichtspunkt an, so ergiebt sich das Urtheil über alles andere, was wir bey der frühesten Oper finden, von selbst — so wie sich, unter jenen Voraussetzungen, damals alles jene von selbst machen musste. Wir finden, ausser den Grundlagen, der Poesie, Musik und Schauspielkunst, viel Dekorationswesen —; nun ja, die Prinzen und Götter und Landmädchen wollten denn doch auch in Kleidung unterschieden seyn, wie der öftere Wechsel der Scenen im Orkus, im Tempel, auf der ländlichen Flur u. s. w. durch besondere Vorrichtung der Bühne unterschieden seyn wollte. Und überdies war man solche Verzierungen schon vom Schauspiel her gewohnt. Wir finden Chöre —; sie sind bey den vorgestellten Volksfesten, Opfern u. dgl. nothwendig, man ist ihre musikalische Behandlung und Ausführung schon gewohnt, sowohl von der Kirche, als von den damaligen Schauspielen her, in welchen sie nichts seltnes waren; wir finden Tänze —; in wie vielen Romanzen jener Zeit und jener Nation wird nicht getanzt! und auch Tänze war man aus dem Schauspiel schon gewohnt u. s. w. So weit meine Ansicht der Sache.

Der Hr. Verf. wirft nun einen hellen Blick in die frühere Geschichte der Oper in Frankreich. Die wenigen Zeilen darüber erschöpfen wirklich die Sache. Die Oper fand hier, sagt er, eine wenig accentuirte, flüchtige, fast unmusikalische Sprache und einen verwöhnten Geschmack. Diesem bequemte sie sich; dagegen brachte der rastlos - muntere, raisonnirende Geist der Nation in das, was sonst ein Chaos der Töne und Scenen war, Anstand und Ordnung. Es wird nun Qu-

naults Verdienst gewürdigt, (vielleicht nach Manches Urtheil etwas zu hoch angeschlagen,) und ihm sein Lob zugetheilt.

Hier lässt nun der Verf. den Faden fallen, (um ihn zu anderer Zeit — möchte es bald geschehen! — wieder aufzunehmen,) und gehet über zu einer kräftigen und in vielen Zügen äusserst treffenden Schilderung unsrer gegenwärtigen Oper. Wir können dieses sehr gelungene Stück, unsern Lesern gerade, am allerwenigsten vorenthalten; geben also des Verf. eigene Worte, und erlauben uns nur einige Bemerkungen.

Wie die Oper jezt stehe, sagt er, wissen wir: auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennet man jezt kaum; seine Worte, die man auch selten verstehet, und die noch seltner des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlass zu seinen — wie er's nennet — musikalischen Gedanken, dem Dekoratör zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne verständige Fabel sind freylich sonderbare Dinge, wir denken aber einmal in der Oper rein-musikalisch. (Das wäre wohl recht gut, wenn es so wäre — das Wort nämlich im bessern, seinem wahren Sinn genommen. Aber der Verf. scheint damit sagen zu wollen — ganz gemein ausgedrükt: wir sehen die Musik der Oper an nur als Instrumentalmusik; und dann ist es freylich übel.) Sie ist der Ort, (nach des Verf. Uebersetzung der französischen Verse):

Wo wie von süssen Zaubereyen
Der Bürger seinen Gram verträumt;
Vergisset Krieg und Plackereyen,
Und was er selbst an Pflicht versäumt,
Haus, Vaterland und Schurkereyen
Des Rechts, Auflagen — ach er träumt
In einem trunknen Augenblick
Sich seines Lebens — Opernglück.

(Was gar so übel nicht wäre; aber man könnte ihm dies gönnen und lassen, und zugleich einen höhern Zweck erreichen — scheint des Verf., und ist unsre Meynung.)

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffs gewonnen oder verlohren? fährt Herr H. fort. Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens passet er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Würker der Empfindung, hat er gewiss verlohren. (Gerade als Tondichter möchte er doch wohl gewonnen haben; aber darum hat er doch, wie es der Verf. in der Folge ausdrückt, an höchster Einwürkung auf's menschliche Gemüth verlohren. Wie? und warum? Das erfordert eine eigene Abhandlung; hier nur das Wort: Der Komponist, der die Worte nur als Vehikel gebraucht, giebt weder ein einfaches, noch ein gleich-zusammengeseztes Werk, sondern immer etwas Zerstückeltes und Schiefes, das durch geschickte Ausführung u. s. w. zwar recht sehr interessant werden, aber nie eine „höchste Einwürkung u. s. w." erreichen kann.) Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung; so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. (Man vergesse nicht, dass der Verf. nur von Opernmusik spricht, und ein Urtheil über Instrumentalmusik daraus gewiss nicht abgezogen haben will.) Bearbeitet er einen unwürdigen, oder gar schändlichen Stoff, muss er seine süssen Töne an Laffereyen, an ein Persifflage alles Grossen, Guten und Schönen verschwenden; o wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinem Cosi fan tutte, Figaro, Don Juan u. s. w. (Auch im Don Juan? Die Worte sind schlecht, und in so fern bedauern auch wir Mozarten; aber was der Verf. selbst Scenen der Empfindung nennet, hat das Stück in nicht ärmlichem Maasse. Ueberhaupt scheint uns D. Juan (wie Faust) ein für alle Zeiten fest stehender, unerschöpflicher Stoff zu seyn, dem selbst die verfehlteste Ausführung

nicht ganz entstellen kann, denn er selbst stehet rein da — personificirte Sinnlichkeit.) Lässt der Tonkünstler sich gar hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen, die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen und wiederzukauen, zu kadenziren — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unsrer Seele! Schnürt er endlich seine Kunstmaschine Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, dass Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannt-weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelassener Frechheit — wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwürkung aufs menschliche Gemüth, verlohren?

(Der Beschluss folgt.)

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, composés et dediés à Jos. Haydn par Andreas Romberg. Oeuvre II. Livre II. à Paris, aux Addresses ordinaires. à Bonn, chés l'Editeur, N. Simrock. Proprieté de l'Editeur et enregistré à la Bibliotheque Nationale. (Pr. 9 Francs.)

Die kurze Dedikation lautet also:

A Joseph Haydn.

C'est à l'homme de génie, à l'immortel Haydn, dont l'approbation seul est l'éloge le plus flatteur, que je dédie un oeuvre de Musique auquel j'ai donné tous mes soins. J'ose le lui présenter comme un hommage que je dois à ses talens sublimes.

A. Romberg.

Wenn ein wahrhaft grosser Künstler, der einen geläuterten Geschmack mit ungewöhnlichen Kenntnissen vereinigt, versichert, dass er sich bey der Verfertigung eines Kunstwerks Mühe gegeben und möglichsten Fleiss angewandt habe; wenn dieser Künstler sein Werk noch überdies dadurch vorzüglich selbst zu schätzen scheint, dass er es dem grössten, geliebtesten musik. Genie seiner Zeit, einem Jos. Haydn, zueignet: so darf man auch von einem solchen Werke etwas Vorzügliches mit Recht erwarten. Wie gross aber auch die Erwartung irgend eines Künstlers oder Kenners seyn mag, so glaubt Rec. doch, dass sie durch die vor uns liegenden Quartetten eher übertroffen, als unbefriediget gelassen werde, vorausgesezt, dass sie gut, insbesondere mit dem gehörigen Vortrage und im rechten Tempo u. s. w. gespielt werden, wozu aber bey diesen Quartetten ein ungewöhnlich sorgfältiges Studium sowohl des Ganzen, als der einzelnen Stimmen höchst nöthig ist. Originalität, Geschmack, Einheit und doch Mannichfaltigkeit der Gedanken, Bestimmtheit des Charakters und der Empfindungen u. s. w. sind die unverkennbaren Vorzüge, wodurch sich diese Quartetten über alle dem Rec. bekannte gleichzeitige so sehr erheben. Was sie aber diesem noch überdies und insbesondere schätzenswerth macht, ist die, jedem Komponisten nie dringend genug zu empfehlende, so oft vernachlässigte, von unserm Verf. durchaus angewandte Sorgfalt auf Reinheit des Satzes. Vergebens wird man sich bemühen, ihnen in dieser Hinsicht unter denen, seit des unsterblichen Mozarts Tode neu herausgekommenen Quartetten, irgend welche an die Seite stellen zu dürfen. Einige, jedoch nur sehr wenige und leicht zu berichtigende Druckfehler, wird man hoffentlich nicht, der beliebten Sitte gewisser wohlbekannter Rec. zu folge, dem Verf. zur Last legen. Dahin gehört z. B. in der ersten Violine, Seite 3, System 13, Takt 5 das fehlerhafte $\overset{=}{d}$ anstatt $\overset{=}{e}$; S. 5, Syst. 3. T. 3 und 4 das fehlende ♯ vor $\overset{=}{g}$; S. 5, Syst. 7, T. 5 der überflüssige Queerstrich u. s. w. Bey der übrigens sehr genauen und sorgfältigen Bezeichnung in Hinsicht des Ausdrucks durch Bogen, Punkte, Striche, calando, crescendo, forte, piano etc. ist es gleichwohl sehr auffallend, dass sich Hr. Romberg zur Bezeichnung mehrerer

Manieren, namentlich der gewöhnlichen Triller mit und ohne Auflösung, der Pralltriller, prallender Doppelschläge u. dgl. fast durchgehends nur dieses Zeichens ✱ bedient hat; denn nur selten siehet man einmal ein ∾ oder *tr*. Rec., der mehreremale das Vergnügen genoss, Hrn. Romberg selbst unter andern auch d i e s e Quartetten spielen zu hören, kann d a h e r mit G e w i s s h e i t bestimmen, dass z. B. in der ersten Violine S. 2, Syst. 11, Takt 9 und 13; Syst. 12, T. 1, 2 und 5; S. 3, Syst. 14; S. 4, System 1 u. s. w. dieses Zeichen: ⁓, Seite 2 im lezten Takte; Seite 4, Syst. 10, T. 7; S. 11, Syst. 13, Takt 4 u. s. w. dieses ∾, und S. 3, System 5, Takt 5 und 6, S. 4, System 6, T. 1, 2, 4, 5, 3 und 9, Syst. 8, Takt 2, 3, 5, 6, 7 u. 12; S. 5, System 1, Takt 3 u. s. w. entweder dieses: ⁓, oder: ∾, oder: ⁓, oder: ⁓, oder auch: *tr* anstatt: ✱ stehen muss. Auch wäre zu wünschen, dass Hr. Romberg und andere i h m ähnliche Tonsetzer die zwar neue, aber nach des Rec. Ueberzeugung sehr üble Sitte: die Versetzungszeichen vor s o l c h e n Tönen, die in demselben Takte schon in der höheren oder tiefern Oktave da waren, zu ersparen, nicht nachahmen, sondern auch d a r i n die fast übertriebene Vorsicht des unerreichten Mozarts zum Muster nehmen möchten. Obschon die wirklich grossen und seltenen Kenntnisse des Hrn. Romberg, durch die Herausgabe mehrerer frühern Werke von ihm, bereits hinlänglich bekannt sind; so wird es doch hoffentlich mehreren unserer Leser, die nicht Gelegenheit haben, sich mit dem vor uns liegenden Werke g e n a u bekannt zu machen, lieb seyn, hier einige der darin enthaltenen Seltenheiten zu finden. Dahin gehört z. B. folgender aus sieben Takten bestehender erste Theil der Menuett im ersten Quartett:

Violino I.
Violonc.

Ferner auch die im Kontrapunkt der Oktave al roverscio gesezte Menuett des 2ten Quartetts, von der Rec., des eingeschränkten Raums wegen, nur den Anfang hersezt:

Violini.
Viola e Violonc.
in 8va.

Statt der üblichen Wiederholung nach dem hierauf folgenden sehr gefälligen sogenannten Trio

in A dur, folgt freylich auch hier die ebenbenannte Menuett wieder, aber wirklich versezt in den Kontrapunkt der Oktave. Fast das Einzige, was dem Rec. in diesem übrigens so vortrefflichen Werke nicht ganz hat gefallen wollen, sind die drey kurz auf einander folgenden Tonschlüsse in die Tonika oder den Hauptton zu Anfange des zweyten Quartetts. Stich und Papier sind, wie alles, was seit einiger Zeit bey Hrn. Simrock in Bonn erscheint, vorzüglich schön.

Nachrichten.

Paris, den 28sten Apr. Dass ich Ihnen in einem halben Jahre nichts Ausführlicheres über die hiesigen Opern geschrieben habe, ist nicht meine Schuld; man gab diese Zeit über von grossen Werken fast nur Wiederholungen, besonders von Glucks Iphigenia, der Zauberflöte, (die beyden Herren Umarbeiter werden ihre Leibrenten nun wohl bald verdient haben) und den lezten Opern von Cherubini oder Mehül. Von den kleinen Neuigkeiten der Operetten- und Vaudevillen-Theater ist nicht viel zu sagen. Sie schiessen auf, wie Pilze, sehen hübsch bunt aus, und stehen keck da, wie diese, fallen aber gemeiniglich auch schnell wieder um, wie diese ebenfalls. Eine einzige sehr hübsche Operette, den Mahler in London, kann ich ausheben, die ungemeines Glück gemacht hat, theils wegen der sehr hübschen Ausführung von Seiten der Dichter, deren sich vier dazu vereinigt hatten, theils der historischen Beziehungen halben. Ein junger franz. Künstler hat sich nämlich vor den Bedrängnissen der Revolution nach London geflüchtet, nachdem er alle seine Habe verlohren und auch sonst viel erlitten hat von seinem Vaterlande; er geräth in London, seiner Armuth wegen, in die traurigsten Verlegenheiten: da lernt ihn ein reicher Lord kennen, und will ein grosses Gemählde von ihm haben. Wie glücklich ist der junge Bedrängte. Aber nun erfährt er, der Lord verlangt, er soll die für sein Vaterland so verderbliche Schlacht bey Abukir mahlen; das kann er nicht, schlägt es aus, und duldet lieber das Härteste, als dass er den Triumph einer fremden Nation über die seinige verherrlichen helfen sollte. Der Lord erfährt die Ursache, warum er seine Bestellung ausgeschlagen habe, kann dem Patriotismus des jungen Mannes seine Achtung nicht versagen, hilft ihm aus allen seinen Nöthen und verlangt dafür nichts, als sein eigen Portrait. Die Musik ist nicht ausgezeichnet gut, das Stück würde aber nicht ohne Effekt gewesen seyn, wenn es auch gar keine Musik gehabt hätte. Aber ein grösseres, neues, und vortreffliches Produkt von Mehül, unter dem Titel Une folie vor kurzem auf das Theater der komischen Oper (Opéra comique, zu unterscheiden von der Opéra buffa) gebracht, darf ich nicht übergehen. Es hat nicht nur ausgezeichnetes Glück gemacht, und macht es bey den öftern Wiederholungen noch immer, sondern hat auch sein Glück vollkommen verdient. Der Text ist von dem nicht unbekannten Bouilly, und hat eine zwar in der Hauptsache oft dagewesene, aber hier allerliebst geführte und besonders auf gute musikalische Situationen angelegte Intrigue. Man kann gegen nichts etwas einwenden, als gegen den Titel. Warum den Scherz an die Stirn eines Werks schreiben, mit welchem es der Dichter, und noch mehr der Musiker, meistens so ernstlich gemeynt hat? Es war ein verdientes, aber etwas bittres Lob, womit die hiesigen Kenner diese Musik aufnahmen, indem sie sagten, sie zeichne sich vor den meisten Arbeiten Mehüls dadurch aus, dass sie ganz sein eigen sey. Und wirklich, Mehül scheint sich hier das Benutzen Anderer selbst unmöglich haben machen wollen, indem er es auf einen ganz neuen Weg angelegt hat. Man findet hier auf die seltsamste, aber durch seine Ausführung nicht nur äusserst pikante, sondern auch wirklich schöne Weise, das Kühnste und zuweilen Groteske mit dem Anmuthigsten und Zartesten gepaart. Spielte das Stück nicht in

einer Bürgerfamilie, sondern hätte es ein romantischeres, phantasiereiches Süjet, so müsste die Musik, eben jener Eigenheit wegen, auch vor der höhern Kritik ganz zu rechtfertigen seyn und noch mehr bezaubert haben. Sie ist eben so voll von grossen, äusserst kräftigen Partien aus den Tiefen der Harmonie geschöpft, als von kleinen artigen Details und höchst einfachen Melodien. Bey den erstern hat jedoch M. das an ihm mit Recht so oft getadelte Stürmen und Toben glücklich vermieden; dessen ungeachtet ist die Orchestermusik sehr reich und giebt den Musikern alle Hände voll zu thun. Die franz. Kunstrichter werfen ihm vor, dass er sich zu hoch über seinen Dichter gehoben habe, dass zuweilen mehr Arbeit als Begeisterung, mehr Künstlichkeit, als Gefühl hindurchblicke: ich aber, als ein Deutscher, bin das von unsern Komponisten zu gewohnt, als dass ich gerade hier sehr streng seyn könnte. Die Ausführung auf dem Theater war meisterhaft. Vom Orchester erwarten Sie das ohnehin; aber auch das singende Personale that alles Mögliche, um dem Werke Ehre zu machen, und Mehül hatte freylich die Rollen gerade an die allerbesten Subjekte vertheilt. Martin (auch als Komponist beliebt) war jedoch nicht ganz an seinem Platze. Er versiehet es, wie viele der geschicktesten Sänger: er glaubt, weil er mit seiner angenehmen und äusserst biegsamen Stimme alles machen kann, was er will, dürfe er alles wollen, was er kann. Da brachte er denn viele Eleganzen an, die gerade bey einer so gearbeiteten Musik keineswegs zu loben waren. In den Ensembles, wo Mehül das durchaus nicht duldete, war Martin liebenswürdig. Auch spielt er recht gut. Solié, der so hübsche Operetten und Vaudevilles geschrieben hat, hat keine vorzüglich gute Stimme; aber seine vortreffliche Methode, und seine Einsichten, nach denen er jede Komposition, wie *sie* gerade zu nehmen ist, zu behandeln weis, machen ihn mir *von dieser Seite* schätzbarer, als irgend einen der so hochgepriesenen franz. Sänger — Garat nicht ausgenommen. Die als Sängerin und Schauspielerin nicht mit Unrecht so sehr beliebte Dem. Philis verirret sich ebenfalls auf jenem Wege, und *sucht* Schwierigkeiten. Dass sie sie hernach fast immer sehr glücklich überwindet, ist dem gebildeten Zuhörer kein Ersatz für das Gewaltsame und Erkünstelte dabey, noch weniger für Vernachlässigung des Einfachen und Rührenden — ein Fehler, von welchem ich sie nicht immer frey sprechen möchte. — Von der Aufführung des D. Giovanni von Mozart auf dem Theater der Opéra buffa ist es ganz still geworden. Die verwünschte Hasselmayersche deutsche Oper und deren schnelles Verscheiden an Wassersucht, scheint die heisse Lust eines grossen Theils des Publikums nach deutschen Opern plözlich ausgegossen zu haben; und man weiss ja, wie sehr die Direktionen überall nach der Stimme lauschen, die ihnen volle Kassen verspricht. Vormals hiess es, das Personale wäre noch nicht beysammen; jezt aber wüsste ich nicht, an wem es fehlen sollte. Besonders würde die vor kurzem engagirte Dem. Rollandeau, ein schönes Mädchen, voll Feuer im Gesang und von kräftiger, weitausgreifender Stimme, nur, wie mirs scheint, noch nicht gebildet und sicher genug — eine herrliche Anna geben. Dem. Strinasacchi, die wir schon vor 11 bis 12 Jahren so oft gemeinschaftlich in Leipzig bewunderten, erhält sich noch immer in Achtung und Beyfall, und stellte uns gewiss eine treffliche Elvira dar. Unter den neuen Opern, die dies Theater in diesem Winter gegeben hat und noch giebt, sticht hervor: Le nozze di Dorina, von Sarti. Die früheren Werke dieses Mannes sind bekannt und er ist sich in diesem neuen gleich geblieben; doch finde ich an diesem vorzuziehen, dass der Komponist sich gewisser Lieblingsideen, die man sonst oft in seinen Werken wiederkommen hört, nicht zu sehr, wenigstens nicht so in die Länge und Breite überlässt, wie in einigen frühern Opern. Einige Ensembles vornehmlich sind die Anmuth und Freundlichkeit selbst. Die Oper wird sehr gut gegeben, und macht, ohn-

geachtet der sehr häufigen Wiederholungen, immer ein volles Haus. — Es freut mich sehr, dass man an allen namhaften Orten Deutschlands, wie Sie schreiben, Cherubini kennen lernt, und was Eins seyn muss, ihn hochachtet und lieb gewinnet, und auch ihm wird es nicht gleichgültig seyn, da er deutsche Musik und deutsche Musiker (vor Allen, Mozarten) so sehr hochschäzt. Aber kennt man denn auch seine Oper: l'Hôtellerie portugaise? Das sollte man doch; wenn auch nur, da das Werkchen an sich freylich nicht allzu hoch anzuschlagen ist — um sich die Vielseitigkeit dieses grossen Mannes, oder vielmehr, wie er Alles kann, was er will, denken zu lernen. Es kann wohl keine leichtere, gefälligere und lustigere Musik geben, als die zu diesem possierlichen Produkt, wo Ch. mit sich selbst Spass getrieben zu haben scheint; und man kann die Extreme in der Erfahrung nicht schärfer finden, als in der Medea und in diesem Werkchen Eines Künstlers. Jedes ist ganz das, was es seyn soll; der Kontrast ist auf das vollkommenste durchgehalten, und wirklich noch schneidender, als wenn etwa Schiller, bey der Ausarbeitung des Dom Karlos, zwischendurch pour la bonne bouche, die offene Fehde, oder so Etwas geschrieben hätte. — Paisiello's Reise hierher zum Friedensfeste ist, besonders in Etrurien und der italienischen Republik, einem kleinen Triumph ähnlich gewesen. An allen Hauptorten ist er äusserst ehrenvoll aufgenommen worden, und er, als ein angenehmer und für die beste Gesellschaft gebildeter Mann, wusste sich recht gut dabey zu nehmen. Hier, scheint es, findet er mehr Anhänglichkeit in der leztern Rücksicht und als Schöpfer eines der Lieblingsstücke der Pariser, der Nina, denn als Komponist der Friedens-Te Deum.

Berlin, d. 4ten May. Im Monat April sind folgende Konzerte gewesen: 1) Den 1 Apr. gab der Kammerm. Möser ein treffliches Konzert, in dem sich besonders ein von Seidler, Gros und Möser gespieltes Tripelkonzert auszeichnete. Ausserdem verschönerten es die Hrn. Giornowick u. Hummel; und Mad. Eunike durch ihren hinreissenden Gesang. 2) Der Kantor Ziegenfuss in der Jerusalemer Kirche führte den 6ten Haydns 7 Worte auf: die Hrn. Franz u. Weizmann und Dem. Böheim hatten die Solopartien übernommen, und reizten daher viele hinzugehen: aber die erstern verliessen bald die Kirche, und sezten daher den unglücklichen Kantor in die Nothwendigkeit, wider seinen Willen ein musikalischer Proteus zu werden. Hr. Birnbach spielte ein Konzert auf dem Fortepiano, und zum Schluss gab man das Hallelujah aus Händels Messias. 3) Den 8. gab der Kammerm. Westenholz, von dessen Mutter ich Ihnen neulich schrieb, ein interessantes Konzert in der Stadt Paris, unterstüzt von Hrn. und Mad. Eunike, Hrn. Gern, Hummel und Möser. Ein würdiger Schüler des Herrn Ritter, Bärmann, bliess mit vieler Präcision und Schönheit ein Fagottkonzert. 4) Den 11ten gab der pfalzbaiersche Kammermus. Eck, ein sehr ausgezeichnetes Konzert im Opernsaal. Viele stritten sich, ob Eck nicht Giornowick überträfe. Die Sache müsste weitläuftig auseinander gesezt werden und es wäre erst die Frage, ob so etwas überhaupt auseinander zu sezten wäre. Beyde Virtuosen sind ihres Namens würdig, jeder auf seine eigene Weise. In dem, was sie öffentlich gaben, würde ich Giorn. vorziehen: aber Eck soll privatim Manches noch weit schöner vorgetragen haben, als diesmal öffentlich.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. N°. 34. 1802.

Recension.

Adrastea. Herausgegeben von I. G. Herder u. s. w.

(Beschluss.)

Der Fortgang des Jahrhunderts, fährt der Verf. fort, wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigern Verknüpfung rein-menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst, seine Töne nur dienen. (Wo Gluck — denn nur diesen kann der Verf. meynen — seine Töne nur dienen liess, scheint er uns eben so gefehlt zu haben, als die Getadelten, die das entgegengesezte Extrem verfolgen. So lange überhaupt von einem Dienen und Herrschen die Rede ist, giebt es keine vollendete Oper. Alle Theile dieses sehr zusammengesezten Ganzen müssen einander ganz durchdringen und eben dadurch Eins werden; alle müssen einander zu dem Ende gegenseitig dienen, oder, was dasselbe ist, vereinet herrschen. So meynet es gewiss auch der Verf. Er sezt hinzu, jener grosse Mann habe Nacheiferer — sehr wenige, so viel uns bewusst ist; vielleicht eifere ihm bald Jemand zuvor — Wir kennen nur Einen, von dem das zu hoffen stünde: aber, traurig, dass gerade gegen diesen ein unerbittliches Schicksal streitet! traurig, dass man, um ein glücklicher Reformator zu werden, auch einen tüchtigen — Körper haben muss! Glucks Weisheit in der Behandlung des Dichters mit der, seit seiner Zeit, so mächtig gehobenen freyen Musik: dies möchte wohl der Kranz seyn, nach welchem die Künstler der gegenwärtigen Zeit zunächst ringen sollten. Doch wir unterbrechen unsern Autor allzuoft, und wollen ihn nun fast allein vollenden lassen. Er fährt fort:) Jener grosse Mann hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand zuvor. Dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend-lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.

Bey den Griechen war die ganze Sprache Gesang (μέλος); in die kleinsten Theile und Wortfügungen derselben, in die verschlungensten Gänge der poetischen Erzählung erstreckte sich die eben so verschlungene Kunst des Rhythmus und der Metrik. Leset Pindar, Aeschylus, ja alle tragische und komische Chöre. Wer Eurer getrauet sich, verschlungene Erzählungen solcher Art mit Würkung zu komponiren? Die Griechen thaten's, und mit grosser Würkung. Euch müssen die Empfindungen abgerupft und ausgepflückt in die sanftesten Perioden verfasst, oder gar in einzelnen Worten als Interjektionen aufgetragen werden. Das mio ben, das Idolo mio, mia sposa, oder die fedeltà, il sà, felici, amici u. s. w. Die Au-Au- und Wau-Wau-Arien, die Niese- und stummen Hum-Hum, dumm-dumm-Duette, auch die Liedchen:

Hurre, Rädchen, hurre,
Schnurre, Mädchen, schnurre —

habt ihr so gern! Vor allem die Liebeszoteleyen:

Reich mir dein Händchen,
O süsses Pfändchen;
Gieb mir dein Mundchen,
O süsses Kindchen u. s. w.

In wie anmuthsreichen Zeiten leben wir! in züchtig-unzüchtigen, musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen, mir nichts, dir nichts, jedem Unsinn anpasset, und der dekorirte Schauspieler sein:

Gieb mir ein Schmätzchen,
O du mein Kätzchen,
Gieb mir ein Mäulchen,
O du mein Eulchen —

ohne alles Erröthen singt, indess Parterre und Galerie (die Logen nicht? wahrhaftig, meistens diese vor jenen) in Empfindungen lieblicher Töne zerschmelzen. —

Wer siehet nicht, ohne weiteres Erinnern, das Wahre und gerade auf die unter sich fressende Wunde Einschneidende dieser Apostrophe? Indess scheint es mir doch, als ob oben, wo von den Griechen die Rede ist, jene im Anfang dieses Aufsatzes angemerkte Vermischung der eigentlichen Ton-Kunst und der mehr figürlich also genannten, zu Grunde liege. Das μέλος, die Berichte über die gewaltige Würkung der Gesänge der Alten u. dgl. können leicht dazu veranlassen. Aber was hiess nicht alles μέλος? *) und wo ist denn von den Alten bestimmt angegeben, was von jener Würkung der Musik angehörte? Dass unsre Musiker Lafffereyen, wie die angeführten „so gern haben," geschiehet, weil sich damit leicht und nach Willkühr umspringen lässt, weil bey weitem die meisten nur nach dem Jubel der Menge geizen und diese so Etwas haben will u. s. w.: dass aber unsre Musik auch „die verschlungensten Gange der poetischen Erzählung" mit Würkung wiedergeben könne, dass also bey jener Zusammenstellung mit der alten, unsre Musik nichts verliere, könnte aus der Natur der Sache erwiesen werden; da sich aber dies nicht in der Kürze abthun liess, mag es sein Bewenden haben mit Anführung dessen, was unsre verständigsten und unterrichtetsten Mu-

*) Da auch dies hier nicht ausgeführt werden kann, begnüge ich mich mein Resultat herzusetzen. Μέλος heisst überhaupt, wie etwa unser „Gesang" in der gemeinen Rede gebraucht, das gesungene Gedicht, Poesie und Musik verbunden; so wird es der ἁρμονία entgegengesezt, welche die Instrumentalmusik bedeutet, wenn sie nicht den Gesang, sondern etwa den Tanz, oder auch gar nichts begleitet. Ist Harmonie und Metrum zusammengestellt, so zeigt das Erste die Instrumentalmusik an, welche, (wie ich oben bemerkt habe) zur abgemessenen Deklamation erklang; wird Harmonie und λόγος zusammengesezt, so ist es soviel, als μέλος. Da nun aber von den Griechen die Musik sehr selten als selbstständig, sondern meistens nur als Aggregat einer andern Kunst betrachtet wird, so halten sie an dieser bestimmtern Bedeutung der Worte nicht immer fest, sondern — verwechseln sie nicht etwa willkührlich, gebrauchen sie aber oft im weitern Sinn, so dass z. B. μέλος die ἁρμονία mit einschliesst. Stellen gesammlet haben Viele, unter ihnen Türwhitt zu seiner Ausgabe der Poetik des Aristoteles (Oxonii, 1794.) Seite 114. folg. Man hat bekanntlich in Weimar den Versuch gemacht, die Komödie der Alten auf unsere Bühne zurückzurufen, und, auch sogar zur Freude der Menge, die Brüder des Terenz gegeben; sollte man — was wahrscheinlich von noch grösserm Einfluss auf das heut'ge Theaterwesen wäre — den Versuch auch mit einer Tragödie der Alten machen, so würde man mit der Musik wohl am glücklichsten auf die im Vorhergehenden angegebene Art verfahren, und damit, meines Erachtens, nicht nur der Weise der Alten am nächsten kommen, sondern auch auf ein gebildetes Publikum ungemein viel würken. Dem Künstler, der seine Kunst wirklich studirt, und Männer als Rathgeber an der Seite hätte, wie sie Weimar besizt, könnte es nicht allzu schwer werden, eine Tragödie (besonders des Sophokles) auf die angegebene Weise musikalisch zu bearbeiten, und seinem Namen ein sehr würdiges Denkmal zu stiften.

d. Rec.

siker auch in diesem schwer zu bearbeitenden Felde wirklich geleistet haben — was z. B., um einen Beleg zu geben, den jedermann bey der Hand haben kann, Reichardt in Stellen der Gotterschen Geisterinsel geleistet hat, wo die freylich recht hübschen Worte doch alle musikalische Behandlung auf den ersten Anblick zu verschmähen scheinen. Und überdies — woher weis man denn mit Sicherheit, dass die Griechen in ihren Dramen Etwas, ausser dem lyrischen Chor, eigentlich gesungen und mit Instrumenten begleitet haben? Sollte der dramatische Chor, und von Monologen oder Dialogen nur das, was in Strophen und Gegenstrophen abgetheilt, und durch Wechsel des Metrums, durch Verlassen der gewöhnlichen Jamben, wie durch Erhebung der Empfindung gesondert ist — sollte das nur nach den Regeln der Deklamation, aber bey forttönenden Instrumenten recitirt worden seyn; welche Instrumente schwiegen, wenn die gewöhnlichen Jamben wieder eintraten, die allein gesprochen wurden — eine Ansicht, durch welche mir alles klar und in den ganzen Lauf dieser Dramen eine vortreffliche Harmonie gebracht wird; eine Ansicht, mit welcher keine der verglichenen Hauptstellen des Aristoteles, Plato, Plutarch und Aristides Quintilianus, die denn doch noch am bestimmtesten über diese Sachen sprechen, streitet: so wären ja auch „die verschlungensten Gänge der poetischen Erzählung" nicht eigentlich musikalisch behandelt gewesen, wie viel weniger gesungen worden. Denn obgleich auch der lyrische Chor zuweilen erzählt, so ist doch hier die Diktion weniger verschlungen, und selbst die Hochzeitsfeyer der Thetis beym Euripides würde auch von unsern Komponisten als Chor mit wechselnden Solopartien sich recht gut musikalisch behandeln lassen. Sollte aber doch zuweilen bey den Alten eines Flötenspielers Erwähnung geschehen, der auch die gewöhnlichen Jamben begleitet habe; so kann ja dies der Flötenspieler seyn, der den natürlichen Grundton des Deklamators angab, um diesen, bey der nothwendigen Anstrengung, der Grösse der Theater wegen — eben so vor dem, was wir das Uebernehmen der Stimme nennen, als vor dem Sinkenlassen derselben zu verwahren; der Flötenspieler, dessen sich bekanntlich auch andere öffentliche Redner zu demselben Zweck bedienten. Es wäre wohl gut, wenn Kenner des Alterthums, nachdem sie so lange Stellen zusammengetragen haben, auch anfingen, das Zusammengetragene zusammenzufassen und diese Sache ins Klare zu setzen, so wie das Kapitel von der Theatermusik der Römer, von der ich mir, nach Erwägung des Vielen, was von Antiquaren (und zuweilen recht thörigt) gesagt worden, keinen andern Begriff bilden kann, als dass sie in eigentlich-musikalischen Zwischenakten bestanden habe, und dass höchstens nur manche Monologen des Plautus (des Terenz schwerlich) musikalisch begleitet, nicht aber gesungen worden sind.

Um nun das Verhandelte noch mehr zu belegen und es auch dem Unbelehrtesten anschaunlich zu machen, fügt der Verf. eine Olla potrida solcher „musikalischen Gedanken und Empfindungen" der neuesten Oper bey. Wir wollen nur einige Brocken aus dieser Olla hervorlangen.

Duett.

1. In lieblichen Flammen
Treten wir zusammen.
2. Zusammen,
In Flammen,
1. Herzlich,
2. Schmerzlich.
1. O süsser Schmerz!
2. O süsses Herz!
1. Schmachtend, sehnend,
2. Seufzend, thränend.
1. 2. O Liebespein!
1. Muss es so seyn?
2. Es muss so seyn.
1. So geb' ich mich drein.
1. 2. Darein.

Sextett (aus dem Finale!)

1. O welch ein Lärmen!
2. Ich beschwöre den Himmel!
1. O welch ein Schwärmen!
2. Welch ein Getümmel!
3. Hört ihr die Lüfte pfeifen?
4. Hört ihr die Liebende keifen?
5. Die pfeifen!
Die keifen!
6. Das Kätzchen ächzt, Miau!
Alle: Die Hunde heulen, Wau!
Wau! Wau!

(Und so fort bis zu Ende des Finale. Es verstehet sich, alle das Pfeifen, Miau und Wau im Orchester möglichst nach der Natur kopirt. Und nun noch ein Meister-Duett, (Duetto d'un maestro) in welchem uns der Verf. verstatten wird hin und wieder die Personen zu verändern und die Schlüsse „musikalischer" zuzuschneiden; denn also würde der Komponist, Meister Schlendrian, seinem Dichter hier — nachhelfen.)

Duett.

1. Und horch, da schlägt die Nachtigall!
O welch ein Schall!
2. Und dort ertönt des Hirten Flöte!
Sie kömmt, die holde Abendröthe.
1. 2. Süsse Flöte!
Abendröthe!
1. Ach, er singt so schöne Lieder!
2. Und sie glänzt so lieblich süss.
1. Göttin Echo, blasse wieder!
2. Hört, die gute Göttin bliess!
1. 2. Süss, süss.
1. Und wie der Mond
Am Himmel thront,
2. Wo Lieb' und Treue wohnt.
1. 2. Wo Lieb' und Treue wohnt.
1. Reich mir dein Händchen,
2. Gieb mir dein Mündchen,
1. O welch ein Pfändchen!
2. O süsses Kindchen!
1. 2. O süsses Kindchen!
O Paradies!
Wie süss! wie süss! *)
1. Doch sieh, da kommen die Feen schon!
Titania ist auf dem Thron.
Wie sie in die Blüthen schlüpfen!
2. Wie sie auf den Wiesen hüpfen!
1. Sie singen ihrer Königin
Mit munterm Tritt und leichtem Sinn
Ihr Schlaflied: Lullabey!
1. 2. Lulla - lulla - lullabey! —
2. Und der Käfer summt: Day! Day!
1. 2. Summt, summt, summt: Day! Day!
2. Aufgeschaut!
1. Liebchen, mich graut.
2. Der Mond scheint hell!
Der Tod reit't schnell.
1. Huh! huh!
2. Komm, Liebchen, komm zur Ruh!
1. 2. Komm, Liebchen, komm zur Ruh!
Zur Ruh! zur Ruh!

Der Verf. giebt nun noch in einem Anhange eine kurze Beantwortung der Frage: Ob die Musik auf Denkart und Sitten würke? Wir übergehen dies, da wohl jeder Verständige längst mit dem hier Bemerkten einverstanden

*) Jener Komponist wird nicht übersehen, dass, wenn er hier den Schluss (Corni soli, pianissimo) hat machen lassen, sich nun Tempo, Taktart und Grundton plötzlich ändern. Wahrscheinlich wird er zum neuen Grundton die grosse Terz abwärts wählen, wo er dann, wenn es wieder ins Lullabey fällt, desto bequemer durch die übermässige Septime nach Hause schleichen kann. Es versteht sich auch, dass er nach „süss" ein Ritornell eintreten lässt, hübsch feyerlich, (etwa in synkopirten Noten in der Tiefe der Geigen) und den Bässen eine pathetische Figur giebt. Ich würde ihm unmassgeblich rathen, das Duett in A dur zu schreiben und hier also mit F drein zu schlagen; damit er aber hier das schneidendere Es gewinne, wird er's wohl mit G dur bewenden lassen müssen.

d. Rec.

ist, und beschliessen mit der Uebersetzung der (S. 283) angeführten und vortrefflich auf unsre Operntheater vor und hinter den Orchestern angewendeten Stelle aus Petronius: „Die Künstler haben hierbey die geringste Schuld. Sie müssen mit Unsinnigen rasen. Wollen sie nicht, wie Cicero sagt, im Theater allein gelassen werden, so müssen sie es wie die Schmarozer machen, die, weil ihnen nach den Mahlen der Reichen lüstet, auf Nichts so sehr denken, als den Anwesenden das Gefälligste zu sagen. Dies können sie nicht anders, als wenn sie ihren Ohren irgend nachstellen (insidias auribus fecerint). Hängt nicht auch der Fischer eben das an den Hamen, was den Geschmack der Fische reizet? Thut er's nicht, so sizt er hoffnunglos am Felsen. Wer ist also zu schelten? Die Aeltern, die nicht wollen, dass ihre Kinder unter einem ernsten Gesetz fortschreiten sollen." So weit der alte Satyriker; und nun des Verf. Zusatz: „Wer für die Oper diese Aeltern und Kinder sind, ist nach jedes Orts Weise leicht zu erörtern" — Und: „Hängt gute Speisen an den Hamen, ihr Fischer; die Fische (pisciculi) werden schon beissen" —

Briefe über die Harfe.

Dritter Brief.

(Die ersten zwey s. im 3. Jahrg. d. Z. S. 697. folgg.)

Mit meinem Harfenunterrichte gehts vortrefflich. Meine gelehrige Schülerin ist schon so weit, dass sie einige Uebungsstücke aus Backofen mit einer Leichtigkeit und Anmuth vorträgt, die alle Zuhörer in Verwunderung sezt. Die Noten kannte sie, ehe sie noch anfing, auf der Harfe zu spielen. Ich brauchte also nach einer kurzen Anleitung zum guten Fingersatze nichts weiter, als dass ich, um ihre Lust zu wecken, einige leichte Noten mit eigner Hand abschrieb und ihr ein Geschenk damit machte. Binnen wenig Wochen hatte sie die Stücke vollkommen begriffen und es fehlt ihr jezt nichts mehr, als eine fortgesezte Uebung, um in Kurzem auch den Versuch zu machen, ob sich die Noten vom Blatte spielen lassen. Schon jezt braucht sie zum Greifen nicht mehr das Auge, seitdem sie meinen Rath befolgt, die bekannten Stücke zuweilen im Dunkeln zu spielen, und bald wird ihre Linke auch die entlegenen Töne finden lernen, deren Aufsuchen ihr anfänglich die meiste Mühe verursachte. Ich habe ihr gegenwärtig einige leichte Melodien aufgegeben, zu denen sie den Bass und die Mittelstimmen suchen soll, und ich bin gewiss, dass sie mich nächstens mit der gelungensten Auflösung meiner Aufgabe überraschen wird. Und was mich bey der Sache am meisten freut, das ist der geringe Aufwand von Zeit und Mühe, den mir dies alles verursacht. So wahr ist und bleibt es doch, dass der Mensch am meisten lernt, dem man eine vernünftige Anleitung giebt, wie er sein eigner Lehrmeister werden könne. Lust und Liebe setze ich bey jeder Art des Lernens voraus. Wer diese nicht hat, der sollte auch nicht anfangen zu lernen. Aber nach meiner Erfahrung, die ich an jungen, unverdorbnen Menschen gemacht habe, ist es beynahe auch nicht möglich, dass jemand nicht gern und mit Vergnügen alles lernen sollte, wenn es ihm nur nicht verleidet wird. Die ganze Kunst des guten Unterrichts besteht also darin, dass man dem innern Antriebe des Menschen immer neue Nahrung gebe, ohne die Selbstthätigkeit des Lernenden auch nur im geringsten zu beschränken.

Wie sehr das Gute wuchert, davon habe ich bey dieser Gelegenheit wieder einen neuen Beweis erhalten. Die Fortschritte meiner jungen Schülerin haben ein andres Frauenzimmer von reiferm Alter zur Nacheiferung erweckt. Sollte ich denn nicht auch noch Harfe lernen können, dachte sie in sich selbst und heute stellte sie sich schon bey mir zur Probe ein, ob ihr wohl die Ausführung eines solchen Gedan-

kens gelingen werde. Ich gab ihr meine gestimmte Harfe. Mit dem Zeigefinger der Rechten durchlief ich die Töne einer Oktave und forderte sie auf, das nämliche zu thun. Halt! So müssen Sie den Finger ansetzen — so müssen Sie ihn abschnellen. Nicht spitz, nicht schneidend, nicht schnarrend, nicht verdämpft, sondern hell, rein, lieblich, sanft muss jeder Ton hervorgehn. Der Finger muss nicht von ohngefähr abgleiten. Er muss die Saite sicher fassen und sie nicht eher loslassen, bis er des besten Erfolgs gewiss ist. Nun hören Sie einmal, wie voll und klar und doch wie weich und anmuthsvoll! Gewöhnen Sie sich nun erst an diesen Ton, so werden Sie in der Folge mit keinem zufrieden seyn, der in Ihrem Ohre nicht dieselbe Würkung thut. Schöne Töne, das ist das erste, was der Musikus hervorbringen muss. Deswegen kann in den Tonen selbst, die man schön nennt, immer noch ein grosser Unterschied liegen. Versuchen Sie es nur einmal und greifen Sie die Saite hier oben an, oder dort unten. Der Ton wird anders und bleibt doch schön. Lassen Sie die Saite früher und loser, oder später und fester los, so empfinden Sie zwischen Schwäche und Stärke des Tons die auffallendste Verschiedenheit, und der Ton bleibt doch in beyden Fällen schön. Meine Schülerin begriff, was ich sagen wollte, und brachte bald mit ihrem weichen Finger, den ich anfänglich mit meiner Hand regierte, einen so lieblichen Ton hervor, als ich ihr schwerlich durch meinen männlichern Griff hätte vorzeigen können.

Nun liess ich die Töne der Oktave auf- und abwärts nacheinander folgen. Keiner durfte den andern hindern, keiner in der Zeit dem andern voreilen oder hinter ihm zurückbleiben. Das nämliche versuchten wir nun auch mit dem dritten und vierten Finger; und nun kam die Reihe an den Daumen. Der Länge nach musste ihn die junge Spielerin anlegen und abschnellen lernen, damit der Ton von diesem unbehülflichen kurzen, dicken Finger sich eben so leicht und anmuthsvoll ablösen lernte, wie von den übrigen. Unsre Versuche gelangen so wohl, dass wir es schon wagen konnten, mit dem Daumen und Zeigefinger zugleich in Terzen auf- und abzugehen. Aber unsre Sorgfalt musste sich nun verdoppeln, dass keiner von beyden Tönen in Reinigkeit und Anmuth dem andern den Vorzug streitig machen möchte. Auch dies gelang. Nun wenn alles so gut geht, so dürfen wir es auch wohl versuchen, die Terzen nach einer bessern Applikatur abwechselnd mit dem Zeige- und Mittelfinger zu greifen — ein Vortheil, den die Harfenspieler besser in Acht nehmen sollten, denen etwas daran gelegen wäre, sich gleich von Anfange an eine sanfte, leichte und gefallige Spielart zu gewöhnen. Wer es hierin durch Fleiss und Uebung nur zu einiger Fertigkeit gebracht hat, der wird den Unterschied zwischen dieser Art zu spielen und der gewöhnlichen, wo die Terzen immer nur am Daumen und Zeigefinger abgleiten, fast eben so auffallend finden, als wenn jemand auf dem Fortepiano alle Terzenläufe nur mit zwey und den nämlichen Fingern spielen wollte.

Genug für heute! Sie haben schon so viel gelernt, dass Sie wochenlang sich mit der Harfe beschäftigen können, ohne Ueberdruss und Langeweile zu fühlen, besonders wenn Sie bald in der höhern, bald in der tiefern Oktave, bald mit der Rechten, bald mit der Linken spielen. Aber Sie haben auch in Ihrer Probe so wohl bestanden, dass Sie sich unbedenklich eine Harfe bestellen können. Sobald Sie wiederkommen, sollen Sie mehr von mir erfahren.

Nachrichten.

Berlin, d. 4. May. (Fortsetzung.) 5) Den 14. April gab der Musikdir. Lehmann zu seinem jährlichen Benefiz Grauns Passionsmusik in der Nikolaikirche von Hrn. Fischer u. Hurka, Dem. Böheim und Mad. Bergling unterstüzt. Schöner und imposanter in jeder Hinsicht ward aber

diese Nationalmusik 6) den 16. im Opernsaal von Mad. Bachmann gegeben, wo Dem. Schmalz und die Herren Franz und Eunike die Solopartien übernommen hatten. Vorzüglich gefiel diese Aufführung wegen der Chöre, die von den sämmtlichen Mitgliedern der von Fasch gestifteten Singakademie mit der ihr eigenen Präzision gesungen wurden. 7) Den 23. gab der Kammerm. Tausch, unter Direktion des Musikd. Weber und des Kammerm. Schick vor einem grossen Auditorium ein treffliches Konsert in der Garnisonkirche. Eröfnet ward es durch eine wackere Ouvertüre von Weber: dann folgte eine Arie von Mozart mit obligatem Bassethorn, vorgetragen von Mad. Schick und Hrn. Tausch: hierauf ein Quartett-Konzert von Winter für Violine, Klarinette, Fagott und Bassethorn, exekutirt von den Herrn Möser, Bähr, Ritter und Tausch. Das Hallelujah und Amen aus Händels Messias machten den Beschluss des ersten Theils. Im zweyten Theile gab man Haydns 7 Worte, wo die Solopartien von Mad. Schick und Lanz und den Herren Eunike und Gern übernommen waren. Die Besetzung des Orchesters mit Inbegriff der Chöre betrug an 250 Personen. 8) Endlich gab Mad. Bergling den 30. in dem grossen Saal der Loge Royal York ein Konzert, wo sie von den königl. Sängern Hrn. Gern, Hurka und Lattig, so wie von den königl. Kammermus. Bohrer, Marquardt und Gradolf unterstüzt ward.

Von Theatermusik ist in diesem Monat nur Ein neues Produkt erschienen: das Melodrama, auf welches auch in Ihren Blattern schon im Voraus hingewiesen war — Herkules Tod, für Hrn. Dir. Iffland nach Einigem aus Sophokles zugerichtet, und mit Chören, vom Herrn Kapellm. Reichardt in Musik gesezt. Man gab es den 10ten u. 12ten; dann nahm man es zurück, und da es schwerlich hier oder anderswo wieder erscheinen wird, so wäre es unnütz, mehr davon zu sagen.

Berlin. Am 7ten May gab die Wittwe des verstorbenen Kapellmeisters Naumann aus Dresden, in der hiesigen Garnisonkirche ein Concert Spirituel, worin zwey Stücke des verewigten Naumann aufgeführt wurden: das Vaterunser nach Klopstocks Paraphrase und der 103 Psalm nach den Worten der Lutherschen Bibelübersetzung.

Das Vaterunser ist für zwey vierstimmige Chöre komponirt und Stellenweise achtstimmig; da aber die Chöre zu nahe an einander standen und die Instrumentalmusik einen bedeutenden Theil dieses kunstreichen Werks ausmacht, so verlor dasselbe manches von seiner Intention. Die Einrichtung ist folgende: Eine prächtige Einleitung aus C dur eröffnet das Stück. Darauf folgen die sieben Bitten des Vaterunser, in den sieben Molltönen der diatonischen Tonleiter, a Capella gesungen: nämlich die erste Bitte in C mol, die zweyte in D mol, die dritte in E mol, die vierte in f mol, die fünfte in G mol, die sechste in A mol und die siebente in H mol. Zwischen diesen sieben Bitten wird die Paraphrase, von Solostimmen gesungen, die von Zeit zu Zeit, durch den ganzen Chor, recht kräftig unterbrochen werden. Den Beschluss macht endlich eine achtstimmige Fuge, auf den Worten: „Denn dein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit, Amen.“ Diese Fuge hat ein einfaches Thema und gewinnt dadurch und durch die reine, meisterhafte Arbeit eine überaus durchsichtige Deutlichkeit und Klarheit, die man an allen Werken des verewigten Naumann gewohnt ist. Die Beurtheilung eines so fleissig gearbeiteten und gleichsam kalkulirten Werks ist, bey einmaliger Anhörung, ohne nähere Ansicht, fast unmöglich, indem es schon viel ist, den Geist desselben sogleich zu erkennen und zu fassen: wir ersparen uns also dieses Urtheil, das nicht anders als günstig ausfallen kann, bis zu der öffentlichen Erscheinung der Partitur, zu der sich die Witwe des verewigten Komponisten wahrscheinlich entschliessen wird. Das Orchester war stark und mit tüchtigen Subjekten besezt, allein der Ausführung fehlte manches, um vollkommen zu seyn. Die Bewegungen waren unsicher und

schwankend, wie die Intonation, und der Ausdruck war nirgends so, dass man den Komponisten hätte darauf einladen können.

Nach dem Vaterunser folgte der 103 Psalm, der eine Arbeit aus der besten Zeit des Komponisten seyn muss. Einige Stücke darin sind von ganz besonderer Vortrefflichkeit. Die Fuge, auf den Worten: „Der Herr schaffet Gerechtigkeit und Gericht allen die Unrecht leiden“ kann den besten Händelschen an die Seite gesezt werden und wurde auch gut aufgeführt. Das Bass-Solo: Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet, und sein Reich herrschet über alles, ist von grosser Kraft und Wahrheit und wurde von dem königl. Sänger, Herrn Fischer, unvergleichlich schön gesungen. Der lezte Chor ist über eine Choralmelodie fugirt und that, der schlechten Aufführung wegen, keine Würkung.

Dresden, den 10ten May. Seit dem Osterfeste hat man auf dem italienischen Operntheater Lodoiska gegeben, aber nicht die Cherubini'sche, sondern mit Musik von Mayr. „Eine Emilia; aber eine Emilia Bruneschi, keine Galotti!“ musste man mit mit Lessings Prinz sagen. Mayr ist nicht ganz ungekannt und unbeliebt. Er hat geraume Zeit in Italien gelebt, und sich nach guten Italienern der neuesten Zeit zu bilden gesucht. Angenehm, schmeichelnd und sehr leicht zu seyn, scheint sein Augenmerk, und ist die Sphäre, worin er, auch in dieser Lodoiska, sich artig zu bewegen und Beyfall zu finden weiss. Dass man auf diesem seinen Wege leicht gemein wird, oder in Wasser geräth, ist bekannt, und wird auch durch mehrere Stellen dieser Lodoiska bewiesen. Wo es kräftiger hergehen und der Komponist tiefer eingreifen, entscheiden soll, da scheint es Hrn. Mayr zu gehen, wie den feinen Leutchen, die nur die amüsirende Unterhaltung der Theezirkel gewohnt sind, und nun eine ernsthafte Versammlung von Männern nicht vermeiden können; sie sind in Verlegenheit, sind genirt, und suchen endlich sich an einen Kreis angesehener und beliebter Männer anzuschliessen und ihnen nachzusprechen. So hat auch Herr Mayr in solchen Scenen angesehene und achtungswerthe Freunde um sich her versammlet: Ideen aus andern, besonders aus Mozartschen Opern. Sonach ist diese Lodoiska als durchgehaltene Antithese der Cherubini'schen anzusehen — womit ihr nun nicht etwa der Stab gebrochen, sondern nur angegeben seyn soll, was sie ist oder nicht ist. Die Oper scheint hier wohlzugefallen, und man kann es weder uns Dresdnern, noch den Wienern (in Wien ist sie ebenfalls gegeben und nicht ohne Beyfall aufgenommen worden) verübeln, dass man sie gern hört: denn Leichtigkeit, Freundlichkeit und Artigkeit bleibt doch wohl immer besser, als ewiges Sauersehen und Lermen ohne Grund und ohne Zweck, worin sich manche andere deutsche Opernkomponisten unsrer Tage zu gefallen scheinen. Hr. Kapellm. Paer und seine Gattin sind nun eingetroffen. Man siehet dem öffentlichen Hervortreten Beyder mit grossen Erwartungen entgegen. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten May. №. 35. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Von Dr. F. A. Weber.)[1])

§. I.

Das Thema zu dieser Abhandlung ist nichts weniger, als neu. Es ward schon im sechzehnten Jahrhunderte bearbeitet von Rolfink, einem Manne, der für seine Zeiten beynahe zu gross war [2]); dann auch von dem in der Philologie sowohl, als in der Medicin, vortrefflichen Camerarius [3]); und, was bey den Alten sich Zerstreutes findet, hat bereits der fleissige Roderich a Castro gesammelt [4]). Im verflossenen achtzehnten Jahrhundert waren meine Vorgänger Ettmüller [5]) und Brendel [6]), Unzer [7]) und Weikard [8]).

§. II.

Der Einfluss der Tonkunst, welchen sie sowohl direkt in den Hörorganen, als indirekt im Nervensystem überhaupt äussert, scheint so mechanisch zu seyn, als der Einfluss der Farben auf den Sehnerven, der von flüchtigen oder chemischen Geistern und Oelen auf den Geruchsnerven und das Werkzeug des Geruches, und von Salzen auf die Zunge und den Geschmacksnerven und seine Verbreitungen [9]). Die Ideenassociation, die Vater Haller als das Produkt dieses Einflusses angiebt, ist deswegen nicht minder in der Natur der Sache gegründet [10]).

---

1) Zuerst bearbeitet in Bern 1781 und in Heilbronn 1782. Von dort an mit Nachträgen und Berichtigungen versehen bis 1801. Völlig umgearbeitet 1802.

2) Method. medendi. L. XIV. Sect. III. cap. 19. de musica morborum medela.

3) Memorabil. med. Cent. IV. part. 4.

4) Medic. polit. L. IV. c. 15.

5) Diss. effectus musicae in hominem. v. Joecher. Lips. 1714.

6) Walther im musikalischen Wörterbuche und Adlung in der Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit (neue Auflage durch Hiller 1775.) nennen ihn fälschlich Bendel. Allein seine 1706 zu Wittenberg erschienene Diss. de curatione morborum per carmina et cantus musicos giebt uns den wahren Namen: Adam Brendel.

7) Im Arzte. Th. 4. St. 92. Th. 6. St. 141 und 146.

8) In der ersten Auflage des philosophischen Arztes in unten anzuführenden Stellen.

9) Man kann die Musik bey Menschen und Thieren eben sowohl unter die physischen Bedürfnisse rechnen, als Essen, Trinken, Bewegung, Ruhe u. s. w. Man vergl. die alte Pariser Encyclopédie. T. XXII. Part. II. Artic. Musique.

10) Certum est in omni homine, etiam quam maxime musices ignaro, alios sonos et sonorum successiones

Auch andere gründliche Tonkenner haben den Einfluss der Musik hierauf beschränkt und lassen keinen intellektuellen gelten [11]).

§. III.

Die Würkung, welche Musik auch in den nicht zum Hören bestimmten Organen hervorbringt, ist theils eine simple Fortpflanzung des Eindrucks, wie in Entkräftungen eine auf analeptische Arzneien entstehende Erholung, die auch schon zu folgen pflegt, wenn solche Arzneyen kaum die Geschmackkörner der Zungennerven als diffusible Reize, im Sinne John Brown's, berührt haben, oder sie ist consensuell [12]).

§. IV.

Die Geschwindigkeit, Lebhaftigkeit, Dauer und Tiefe des Eindrucks musikalischer Vorstellungen hängt sowohl von der Musik selbst, als auch von der individuellen Beschaffenheit des Zuhörers ab. Je vollkommener in Satz und Ausführung jene, je musi-

---

alios in anima adfectus generare; neque dubium est, celeritatem, sonosque acutiores laetitiam, sonos vero graues et lentum melos tristitiam efficere, vt in his exemplis maneamus; alios fortes et vna veloces sonos animum, etiam animalibus, addere. Ipsi barbari (teste Gumila in Hist. naturelle de l' Orenoque T. I. p. 520.) fluuii Orenoko accolae grauissimis sonis, quos ventribus repetitis ad eandem tubam adaptatis producunt, adeo triste faciunt melos, vt nemo moestitiae possit resistere, quae ex eo instrumento nascitur. Ipsi musici (observante Berard in Art de chanter p. 28. seqq.) docent laetos, teneros, plenos maiestate, aliosque modos certa vocis temperatione producere, methodumque ergo docent, qua desideratus animi adfectus obtinetur. — — — Mihi quidem res non adeo difficilis videtur. Laetitiam nempe homines excitatis et celeribus sonis, tristititiam lentis et grauibus ab ipsa natura docti exprimunt: omnino vt in laetitia frontem explicant, caperant iidem in ira. Quae ex lege adsociationis idearum, celeres soni eum in cerebro et in mente statum reuocant, cuius signa sunt ii celeres soni, et graues pariter eum animi adfectum restituunt, cuius dialectus in grauibus tonis est. Haller Element. physiol. Tom. V. L. XV. Sect. III. §. 14.

11) Fibrae nerui qui ad auditum facit, ad septum cochleae tensae sunt; animoque ad sonos placentes attendente, tensionem hanc augeri pene certum rationi est; sagt Kloeckhof de morb. anim. p. 52. Und: Ipsa autem haec animi attentio ponit intensionem staminum medullae cerebi, continuorum fibris extremis aut papillis neruorum, quibus placens mutatio imprimitur, pag. 53. Auch Rousseau im Dict. de Musique ist meiner Meynung. Il est vrai, sagt er, que ce n'est que dans leur action physique qu' il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le coeur humain. Unter allen übrigens, die sich mit einer mechanischen Erklärung der Einwürkung der Tonkunst auf das Gehör bemühet haben, ist keiner so umständlich gewesen, wie Albrecht in seiner bekannten Abhandlung de effectibus musices vom §. 113 an bis zu §. 192. Allein seine Darstellung der Sache kann hier nicht gegeben werden: 1) weil sie zu weitläuftig, 2) im Geist einer medicinischen Sekte abgefasst ist, die schon im achtzehnten Jahrhundert ihren Credit verlor, und 3) weil sie dreyerley Arten von Nerven supponirt, folglich auf eine noch lange nicht erwiesene Hypothese sich lehnet. Auch fehlt seiner Erklärung die Hauptsache, nämlich zu zeigen, wie es zugeht, dass man musikalisch hört. Vielleicht wars ihm nicht möglich, hierüber sich genugsames Licht zu verschaffen, weil, wie er auch selbst im Eingange seiner Schrift gesteht, er kein Tonkünstler war. Dass diese Erklärung ihre eigenen Schwierigkeiten habe, wird wohl niemand läugnen.

12) Man nehme die Tabelle der Anastomosen des siebenten Nervenpaares zur Hand, welche Tissot in seinem Werke von den Nerven (Band II. S. 599. f. nach meiner Uebersetzung) am Ende seines Kapitels vom Consensus angebracht hat, und man wird sich sowohl die Fortpflanzung musikalischer Eindrücke, als auch das Consensuelle derselben vollkommen begreiflich machen. In ingenti voluptate nixa est neruorum pene omnium συμπαθεια, sagt schon Kloeckhof w. o. p. 53.

kalischer dieser ist, desto besser wird sich auch erwähnter Eindruck verhalten. Leute, die aus Idiosynkrasie eben so wenig Musik vertragen, als manche Rhabarber einnehmen, oder Knoblauch riechen können, sind gewiss eine seltne Erscheinung.

Krankheiten, Alter, Gemüthsverfassungen, Geschlecht und Gewohnheit modificiren die Geschwindigkeit, Lebhaftigkeit, Dauer und Tiefe des musikalischen Eindrucks nicht allein in einzelnen Subjekten, sondern auch in ganzen Völkerschaften[13]. Daher hat der Russe, der Franzose, der Italiener, der Deutsche, der Spanier, der Türke u. s. w. seine Nationalmusik: daher bekömmt der in fremden Landen weilende Aelpler beym Kühreigen, den Rousseau[14] und Hofenreffer[15] haben in Kupfer stechen lassen, das Heimwehe, während alle Kühhirten andrer Nationen ihn ohne alle Rührung hören: daher munterte sich noch vor der Alles umwälzenden Revolution der Franzose mit einem Trinkliede aus der weichen Tonart zur Fröhlichkeit auf, bey welchem ein Deutscher gähnen möchte: daher seufzt ein Pietist nach der Geige, nach welcher das Weltkind muthig herumspringt, daher tönt lieblicher

— — — die hole Maultrompete
Des Bauern Ohr, das die gelehrte Laute
Gröblich beleidigt[16].

§. V.

Dass ein Arzt, welcher nicht roh empirisch, sondern rationell die Musik zu Radicalkuren oder palliativen Behandlungen von Krankheiten anwenden will, mehr als Halbkenner im musikalischen Fache seyn müsse, versteht sich von selbst. Die Tonkunst hat in dieser Hinsicht ihre eigene Materia medica, ihre eigene Pharmacie und ihr eigen Formular. Man könnte sagen: sogar auch ihre eigene Semiotik, die man zu Hülfe nehmen muss, um die Krankheiten zu erkennen, in welchen sich aus einer bestimmten Anwendung der Musik Hülfe hoffen lässt, oder nicht; deren man sich bedient, um den Grad der Receptivität des Kranken gegen das Genesmittel oder Palliativ zu bestimmen.

Dieses Feld ist in den abgewichenen Jahrhunderten noch nicht so bearbeitet worden, wie es verdient, und ich kann nicht umhin, meine jüngern medicinisch-musikalischen Zeitgenossen zu dieser Bearbeitung im neunzehnten

13) Lentilius gedenkt in M. N. C. Dec. II. Ann. II. Obs. 149. einer Jungfrau, die beym Glockenläuten Konvulsionen bekam. Peter Forestus L. X. Obs. 54. in seinen Scholiis, eines Bettlers, der epileptisch ward, wenn er eine Nürnberger Kindertrompete hörte. Paullini Obs. Cent. IV. Obs. 71. eines Mannes, der sich auf alle Musik erbrach. Lipsius, Gomarus und Ritter Michaelis in Göttingen hatten ebenfalls eine decidirte Antipathie gegen die Musik, allein bekanntlich nicht aus physischen, sondern aus moralischen Gründen: sie hiessen Pedanterei, Polemik und Geldgeiz.

14) Im Dictionnaire de Musique. Pl. N.

15) Im Tractate de cutis affectibus. Ob Rousseau unmittelbar aus dieser Quelle geschöpft hat, lässt sich zwar nicht bestimmen, gewiss ist aber, dass dieser Ulmische Arzt aus einem der vorigen Jahrhunderte der älteste Schriftsteller ist, welcher ihn schriftlich mittheilet.

Bekanntlich hat Graf Stollberg in seinen Reisen durch die Schweitz und Italien in den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts einen Kühreigen mit Gesang mitgetheilt, dessen Kenntniss er sich im Appenzeller Lande verschafte. Allein diesen kennt man in andern helvetischen Alpen nicht, und er scheint eine Art von altem Volksliede zu seyn, das nur in gedachtem Lande ausschliesslich beym Viehhüten im Gebrauch ist.

16) Von Gemmingen in einer seiner Oden, S. 117. der durch Gottsched herausgegebenen Briefe nebst andern poetischen und prosaischen Stücken. (Fft a. d. O. 1753.)

Jahrhundert aufzumuntern, damit eine Sache ins Reine komme, die bis daher noch nicht dahin gediehen ist.

Musikalische Aesthetik ist eine Vorkenntnis, die sich jeder eigen machen muss, der sich hiermit zu beschäftigen Lust und Beruf hat.

Damit muss die historische Kenntniss aller der empirischen Versuche verbunden werden, die bisher mit der Musik in der Behandlung von Krankheiten unternommen sind.

Meinem Vortrage der Lehren der musikalischen Aesthetik habe ich, um der Weitschichtigkeit des Gegenstandes willen, ein eigenes Werk bestimmt, die erwähnte historische Kenntniss will ich aber hier mittheilen, soviel es die Subsidien zulassen, die mir in dieser Absicht zu Gebote stehen.

Bevor ich aber dieses thue, muss ich einige Lehren über die medicinische Anwendung der Musik überhaupt vorausgehen lassen.

§. VI.

So wie durch den Brownianismus manches andre dunkle und halbdunkle Distriktchen der Heilkunde aufgehellt worden ist, kann es auch beym medicinischen Gebrauche der Musik geschehen.

Nur in Uebeln aus der Klasse der Nervenkrankheiten lässt sich von der Anwendung der Musik etwas Gedeihliches hoffen. Nervenkrankheiten sind aber, ihrer Form nach, so gut sthenisch oder asthenisch, wie andre.

Demnach muss die medicinische Musik entweder antisthenisch oder antiasthenisch seyn. Tissot, welcher vom Brownischen System und seiner Terminologie nichts wissen konnte, war gleichwohl mit der Sache selbst nicht unbekannt. Er bringt nämlich die medicinische Musik unter zwey Klassen oder Rubriken: nämlich die erweckende (incitative) und die beruhigende (calmante) [17]). Jene könnte man antiasthenisch, diese antisthenisch nennen. In diesen Kunstausdrücken sind zugleich die zwey Heilanzeigen enthalten.

Die Nervenschwäche ist so gut, wie eine andre, direkt oder indirekt, oder von einem Zustand übergehend in den andern, welches einige Brownianer mit dem einen Widerspruch in sich haltenden Ausdruck die gemischte Schwäche nennen. Die Hebung der direkten Schwäche fordert permanente (fortdauernde), die der andern diffusible (schnell verbreitete) Reize. Der Uebergang von der einen Schwäche zur andern fordert einen Uebergang von der einen Art Reizes zur andern. Kennt nun der Arzt den jedesmaligen Schwächestand seines Kranken, so wird er auch diejenige Gattung von Musik wählen, die diesem Schwächestand gemäss ist.

Ein Hauptpunkt bey der medicinischen Anwendung der Musik ist die Receptivität des Kranken gegen dieselbe. Sie hat so gut ihre Grade, als die Brownische Erregbarkeit, und es liesse sich eine Skale davon fertigen, bey welcher mit No. 1. angefangen, und mit Zero, — als der höchsten und inkurabelsten Gehörlosigkeit — aufgehört werden könnte.

Die Musik muss analogisch auf diese Receptivität würken, wie die Erregung auf die Erregbarkeit.

Ein Iatromusiker, welcher mit dem Brownischen Systeme behannt ist, wird sich durch

17) „Die grössten Würkungen, welche die Musik macht, gehen inzwischen hauptsächlich auf die Leiden„schaften und auf die eigentlichen und wahren Nervenkrankheiten; daher hat man sie auch in medicini„scher Rücksicht in zwey Klassen, nämlich die erweckende und beruhigende Musik (incitative und „calmante) eingetheilt" W. o. B. III. p. 266. m. V.

diese wenigen Sätze schon orientiren können; einem andern ist auch durch diese schon zu viel gesagt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1) *Sonate pour le Pianoforte avec un Violon compos. et déd. à Mons. le Comte Maurice de Fries Chambellan de S. M. I et R. par Louis van Beethoven.* Oeuvr. 23. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Guld. 30 Xr.)

2) *Sonate pour le Pianoforte* — (wie oben). Oeuvr. 24.

Es macht viel Freude, wenn man eine Menge neugedruckter Klaviersachen durchgegangen ist und bey den meisten immer und immer wieder dasselbe, höchstens zuweilen mit einem flüchtigen, neuen Einfall ein wenig gewürzt, gefunden hat, und nun endlich auch auf etwas Neuerfundenes, wie diese zwey Sonaten von B. sind, kömmt. Rec. zählt sie unter die besten, die B. geschrieben hat, und das heisst ja wirklich, unter die besten, die gerade jezt überhaupt geschrieben werden. Der originelle, feurige und kühne Geist dieses Komponisten, der schon in seinen frühern Werken dem Aufmerksamern nicht entgehen konnte, der aber wahrscheinlich darum nicht überall die freundlichste Aufnahme fand, weil er zuweilen selbst unfreundlich, wild, düster und trübe daherstürmte, wird sich jezt immer mehr klar, fängt immer mehr an, alles Uebermaas zu verschmähen, und tritt, ohne von seinem Charakter zu verlieren, immer wohlgefälliger hervor. Und gewiss, je strenger gegen sich selbst ein Künstler, wie B., auf diesem Wege der eigenen Bildung fortgehet, je weniger er nur zu imponiren und sich selbst zu verherrlichen strebt, je sicherer wird er für das Wohlgefallen der Bessern und zugleich für seinen feststehenden Ruhm arbeiten. Diese beyden Sonaten zeichnen sich unter den andern, die dem Rec. von diesem Komponisten bekannt sind, ausser strenger Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibender Ausführung, noch durch die heitern, aber keineswegs flachen Scherzo's aus, die, sehr zweckmässig, in der Mitte angebracht sind. Endlich so sind beyde, und ist besonders die erste (Oeuvr. 23. A moll) auch bey weitem nicht so schwer auszuführen, und also einem grössern Publikum zu empfehlen, als manche frühere Arbeiten Beethovens. Nur mit Charakter und Genauigkeit wollen sie vorgetragen, nicht flüchtig durchlaufen seyn.

Grande Sonate pour le Fortépiano avec accomp. d'un Violon obligé, composée et dédiée à Mr C. Meyer p. I. C. Hanff. Op. III. Gravé chez F. A. Dittmar, à St. Petersbourg.

Rec. macht durch diese Sonate die erste Bekanntschaft mit diesem Komponisten, und er freuet sich dieser neuen Bekanntschaft. Wessen erste Probestücken ausfallen, wie das hier angezeigte, von dem lässt sich gar manches Schöne erwarten. Die Sonate ist nicht sowohl, was der Titel sagt — grosse Sonate, womit man doch wohl bezeichnen will, dass sie in grossem Charakter, erhaben oder prächtig, wie z. B. M.s Sonate aus A moll (Werke, 1ster Heft) oder aus F dur für vier Hände, oder wie verschiedne von Beethoven, geschrieben sey; sondern sie hält sich, in den Ideen und der Ausführung, mehr in anständiger Freundlichkeit und Munterkeit, und ähnelt ohngefähr den bessern Sachen von Pleyel. Das scheint dem Rec. nicht nur überhaupt recht gut, da ein grosser und schätzenswerther Theil der Liebhaberwelt gerade so etwas bedarf und guten Grund hat, es zu lieben; sondern auch besonders jezt, da ja fast Alles obenaus will, auch mit matten Kräften und gestutzten Fittigen, und da Pleyel selbst seit geraumer Zeit nichts mehr bekannt gemacht hat. Der erste Satz hat, bey seiner Freundlichkeit, etwas Kräftiges und Rasches,

das wohlthut; der kecke Ausfall in das recitativische Grave, S. 5., ist originell und angenehm überraschend; der romanzenartige zweyte Satz ist sehr hübsch angelegt, man wird ihm aber mehr gleichartige Ausführung im zweyten Theile wünschen, als ihm hier gegeben worden; der dritte Satz ist ein munteres, flinkes Rondo, das sich recht gut ausnimmt. Ohngeachtet der Spieler Gelegenheit hat, einige Fertigkeit zu zeigen, und, was man ja so gern will, hin und wieder zu glänzen, ist die Sonate doch gar nicht schwer, und liegt gut in der Hand, auch sind die Bezeichnungen des Vortrags, so weit sich dieser überhaupt bezeichnen lässt, mit vieler Genauigkeit angegeben. Gewiss wird der Verf. in Zukunft gewisse, an sich keineswegs zu verwerfende, aber durch zu häufigen Gebrauch etwas gemein gewordene Folgen, (wie Seite 4. Syst. 5 und Hälfte des 6ten, S. 6. Syst. 2. zweyte Hälfte, und Syst. 3.) so wie, unter dem Geiste des Hauptgedanken zu weit zurückbleibende Nebenideen (wie im zweyten Theile der Romanze, S. 8.) in Zukunft noch sorgfältiger vermeiden; und dann werden seine Arbeiten eben so gewiss desto willkommner seyn. Stich und Papier sind schön.

Skizzen für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine und (eines) Violoncells. Erster Theil. Von Joh. Nep. Zapf. Wien, bey Eder. (Pr. 2 Gulden 20 Kr.)

Der Gedanke, musikalische Skizzen, zu Studien, oder auch zum Genuss für Gebildetere, die einer weitern Ausführung allenfalls entbehren und sie sich selbst hinzudenken oder hinzusetzen können, herauszugeben, ist, so viel dem Rec. bewust, neu, und gewiss zu loben. Nur müsste er von wahrhaft grossen Künstlern ausgeführt werden, indem es ja bekanntlich weit schwerer ist, eine gute Skizze zu liefern, als ein ziemlich hübsches, ganz ausgeführtes Werk, dem durch interessante Ausführung und gefälligen Schmuck aufgeholfen werden kann. Was hier unter jenem Titel gegeben wird, erhebt sich nur hin und wieder über das Alltägliche, ist nicht gerade ganz zu verachten, aber noch weniger Skizze in jenem Sinn; sondern es sind Sonaten-, oder eigentlich Sinfoniensätze, ohngefähr in Geist und Manier der ältern Vanhall'schen, die jezt entschlafen sind. Die erste Nummer ist die beste, die fünfte und sechste sind gar zu gemein. Wenn aber der Titel nicht undeutsch ist, so lässt sich erwarten, dass die folgenden Theile von andern Komponisten ausgearbeitet werden; und wenn da der Verleger die rechten Männer zu gewinnen weiss, kann das Werkchen allerdings schätzbar werden. Stich und Papier sind sehr gut.

Nachrichten.

Paris, d. 10ten May. Ich kann schon wieder von zwey neuen musikalischen Produkten zu Ihnen sprechen, die nicht nur hier viel Glück machen, sondern von denen auch in Deutschland, wenigstens von dem ersten — mit Vortheil Gebrauch gemacht werden kann. Doch zuvor zwey charakteristische Bestrebungen der vornehmen französischen und englischen Musikfreunde, ihre Liebhaberey zu Tage zu legen. In Paris ist es eben jezt Ton, Paesiello zu verherrlichen (besonders seitdem er bey der feyerlichen Audienz Bonaparte'n vom neapolitanischen Gesandten vorgestellt wurde und der Consul mit besonderer Freundlichkeit sich mit ihm unterhielt) und über Mehül's neulich genanntes neues Produkt, Une folie, zu streiten. Dieser Streit — das ist der eine charakterische Zug, ist bis in die Journale vorgedrungen und betrifft namentlich zwey Sylben, (sa und la) die kurz sind und von Mehül lang gebraucht worden wären. Mehül hat allerdings sich nicht die Mühe genommen, darüber laut zu werden: aber der Dichter des Stücks, der Bürger Hoffmann, ist aufgetreten, und hat erklärt, dass diese tiefe Kritik nicht einmal Grund habe, son-

dern das leidige sa und la kurz gebraucht sey, und man also nicht recht gehört haben müsse. Die Partitur solle bald gedruckt erscheinen und dann werde man den Beweis in die Hände bekommen. Das, denk' ich, heisst die Musik mit einer sehr angelaufenen Brille ansehen. Die englischen Liebhaber hingegen äussern so eben ihre Freundschaft gegen Musik an — ihren Prunkstühlen. Diese sind, der neuesten Mode gemäss, schwarz lakirt, mit reicher Vergoldung, und die Lehne hat die Form einer Zither (oder vielmehr der Sister, der kleinen französischen Guitarre, die der Lyra der Alten nachgebildet ist) mit Saiten von Golddrath: wo denn Ein Stuhl etwa 30 Thaler kostet. Das, denk' ich, heisst recht eigentlich die Musik mit dem Rücken ansehen. Nun zu den zwey neuen bedeutenden Opern.

Die erste, auf dem Theater der ital. Opéra buffa gegeben, gehört eben zu den Verherrlichungen Paesiello's. Sie ist seine neueste Arbeit für das Theater, soll aber, wie ich höre, schon in Neapel und London mit ausgezeichnetem Beyfall gegeben seyn. Sie heisst: I Zingari in fiera (die Zigeuner auf der Messe) in vier Akten. Das Stück gleicht den meisten ital. kom. Opern; das Süjet ist sehr lustig, aber auch sehr läppisch, die Worte sind es auch, aber die meisten singenden Personen sorgen dafür, dass das unter ihnen bleibe, indem sie so vortragen, dass man die Worte nicht verstehet — was auch hier recht gut ist. Die Historie läuft darauf hinaus, dass ein junges schönes Zigeunermädchen, Lukretie, einen albernen Pandolph, einen Philosophen, Astrologen u. s. w. (denn was heisst in Italien nicht ein Philosoph!) zum Narren hat und dahin bringt, dass er sie heyrathet, wo sich's denn glücklicher Weise findet, dass sie ein aus nobler Familie gestohlnes Kind ist. Aber desto trefflicher ist die Musik: leicht, und doch sehr bedeutend; gefällig, und doch keineswegs flach. Das, was jezt über den Erfolg der Opern entscheidet, die Finalen, sind sehr schön. Von den andern Sätzen sind vornehmlich auszuzeichnen: dass Quintett im ersten, das so ganz neue Duett im zweyten Akt, und die äusserst komische grosse Arie Pandolphs im dritten Akt: Sei morelli etc. Sie ist ein Seitenstück zu der bekannten Arie des Notario in der Molinara, wo dieser Abschied nimmt von Pandekten und Corpus Juris; aber sie scheint mir noch mehr Werth zu haben. Das ganze Stück ist bey jeder Wiederholung mit lebhaftem Beyfall aufgenommen worden, aber diese Arie mit Triumph. Die Aufführung gelang sehr gut; vor Allen aber zeichnete sich die liebenswürdige Signora Bolla als Lukretie aus. — Die zweyte neue Oper will ich nur mit einigen Worten ankündigen. Sie ist ernsthaft, und ernsthafte Opern will man ja in Deutschland fast nirgends mehr: man wird sie also schwerlich auf jenen Boden verpflanzen. Sie heisst Sémiramis, und ist nach Voltaire's bekannter Tragödie bearbeitet. Sie wird auf dem grossen Nationaltheater (Théatre des arts) mit vielem Pomp und Anstand gegeben. Ich nenne sie Ihnen nur, weil die Musik das erste Probestück im ernsthaften Styl des Bürgers Catel, Professors am Conservatorium, und, besonders für einen ersten Versuch, so sehr auszeichnenswerth ist. Das ganz Eigene, Genialische, das man hier darin findet, entdecke ich zwar nicht; aber ich erkenne das mit Liebe gezeugte und mit grosser Sorgfalt herangezogene Kind eines Musikers von Talent, nicht ohne Erfahrung und von wissenschaftlicher sowohl, als allgemeiner Bildung, Auch das ist wohl anzuführen, dass ein Zögling des Conservatoriums, Bürger Roland, in dieser Oper, und zwar als Arsace, zum erstenmal eine Bühne betrat, und lauten Beyfall seines Spiels und Gesangs wegen erhielt und verdiente. Wer es weiss, was es heisst, seinen ersten Versuch gerade auf diesem Theater machen, wo jede Vorstellung von Vielen wie eine feyerliche Sitzung einer Akademie angesehen wird, zu welcher sich die ernsthaftesten Kenner und besonders Leute der vorigen strengen Zeit versammlen, wo kein Wort, keine

Manier, keine Geste auf die Erde fällt, sondern alles beobachtet, über alles raisonnirt und streng geurtheilt wird; der wird den Musikliebhabern recht geben, wenn sie nach diesem glücklichen Versuche des sehr jungen Mannes hohe Erwartungen von ihm für die Zukunft schöpfen.

Berlin, den 12ten May. Madam Mara aus London wird hierher zurückkommen. Ihr Mann, der schon vor einiger Zeit nach Deutschland zurückgekommen war, ist von ihr getrennet, und, keineswegs ohne eigne Schuld, in schlechten Umständen. In der von ihr gelieferten Biographie im 29sten und 30sten Stück dieser Zeitung finden Leute, die sich des Aufenthalts dieser, damals allerdings unvergleichlichen Sängerin und ihrer hiesigen Angelegenheiten genau erinnern, eine gewisse Dinge allzuleise berührende und sie, die Mara, noch mehr aber ihren Mann allzusehr schonende Hand. Hingegen können einige Ausdrücke des Verfassers, vielleicht gegen seinen Willen, ein nachtheiliges Licht auf Friedrich II. in Ansehung seiner Behandlung dieser beyden Personen werfen. Der König verfuhr aber wirklich keinesweges hart mit ihnen. Dass sie in den ersten Zeiten ihres hiesigen Engagements nur 2000 Thaler jährlich erhielt, davon war die Ursache, dass sie nicht mehr verlangt hatte. Dass Hr. Mara nach einem Garnisonregimente abgeliefert werden sollte, geschahe, weil er sich — wenigstens äusserst unbesonnen, in die Angelegenheiten der Sängerin gemischt hatte, und dies verdiente darum desto strengere Ahndung, weil er damals noch nicht ihr Mann, sondern nur ihr Liebhaber war. Unterdrückt ist sie von Niemand worden, auch hat ihnen der König bey ihrer Flucht nicht eigentlich Wache nachgeschickt, obgleich in Nachrichten über sie im ersten Theile von Schubarts englischen Blättern aus einem englischen Journale stehet, es habe sie ein Kommando Reuter einholen sollen. Der Rec. der Righinischen Lieder in der Musikal. Z. nennt den Gedanken, Lieder mit Variationen für die Singstimme zu schreiben, neu; er ist es wohl, doch nicht so neu, dass er von Righini zuerst ausgeführt wäre. Als vor einigen Jahren hier die Jagd hervorgenommen und aufgeführt wurde, hatte Hr. Ambrosch ähnliche Variationen über das Liedchen: Als ich auf meiner Bleiche, geschrieben, welche auch von der Sängerin vorgetragen, und seitdem hier sehr bekannt worden sind. Auch hatte ein hiesiger Liebhaber, Herr D. Fliess, schon früher, als Righ., ital. Arietten mit Variat. für die Singstimme geschrieben und bekannt gemacht.

Leipzig. Hier liess sich der königl. preus. Kammerm. Herr Semler in einem eigenen Konzert am 15ten May auf der Viola hören. Hr. S. ist ein Virtuos, im bessern, als gewöhnlichen Sinne des Worts, und erfüllt wirklich die Ansprüche, die man an einen solchen macht. So rein, rasch, präcis und sauber sein Allegro ist, so wird man, gerade auf diesem Instrumente, sein zartes, geschmack- und ausdruckvolles Adagio doch noch lieber hören.

Anekdote.

Der vormals berühmte Komponist Abel ging im Ranelagh spazieren, als man eben eine seiner Sinfonien, und zwar sehr schlecht ausführete, weil der Direktor falsche Tempo's nahm.

Wer dirigirt heute? fragte Abeln einer seiner Bekannten.

Kain! —

Kain? wie, Kain? Den kenn' ich nicht —

Der den Abel tod schlug? —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. №. XIV. 1802.

Ankündigung.

Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803; herausgegeben von Julius Werden und Adolph Werden, mit Musik von Wilhelm Schneider.

Die grösste Anzahl von Taschenbüchern, welche alljährlich mit widersprechenden Titeln herausgegeben werden, scheint den Namen Taschenbücher nicht sowohl darum zu verdienen, weil ihr Inhalt sie würdig macht, wenigstens für das bestimmte Jahr als treue Gefährten ihre Dienste zu leisten, als vielmehr darum, weil sie Bücher sind, welche einzig die Taschen der neugierigen Käufer zu beabsichtigen pflegen. Diese Absicht zu erreichen, suchten die Verfasser alles mögliche hervor, wovon sie meynten, dass es irgend ein Interesse erregen könne. Künste, Wissenschaften, Gewerbe, selbst Thorheiten sollten ihren Tribut stellen, bedeutende und unbedeutende Gegenstände wurden ergriffen, am Ende mussten sogar Satyre und Tabak Stoff zu Taschenbüchern hergeben und fanden ihre Liebhaber; jene, weil sie kraftlos genug waren, um neumodisch zu werden, das heisst, Leute anfallen und beissen wollten, aber nicht konnten, diese, weil es doch noch manchen kraftvollen Alten gab, der an gehörigem Beissen sich erlustigen mochte.

Um so mehr ist es zu verwundern, dass unter der unendlichen Menge neuester Taschenbücher noch immer kein einziges ist, welches ausschliessend der Musik bestimmt worden wäre. Dieser Mangel ist um so auffallender, da die Kunst, welche er betrift, in mancherley Hinsicht die erste unter den Künsten genannt zu werden verdient und nur durch die Schwierigkeiten und Widersprüche, welche diesem Theile der Kunstphilosophie mehr als jedem andern, aus theils objektiven, theils und insonderheit aber subjektiven Gründen zum Vorwurf und mit Recht gemacht werden können, erklärlich ist. —

Die genannten Herausgeber sind durch diese und andere Betrachtungen darauf geleitet worden, ein Werk, oder wenn dieser Titel für ein Taschenbuch zu bedeutend scheinen möchte, eine Sammlung von Aufsätzen in der angezeigten Art herauszugeben, deren Tendenz ist, dem erwähnten Mangel abzuhelfen und ihre Meynung über die Kunst der Musik, gestüzt auf die Resultate der neuesten Philosophie, darin niederzulegen, in einem ihrem Objekte angemessenen Gewande. Der jetzige Zustand der Musik, so wie diese Kunst überhaupt, erfordern einmal eine Revision und Sichtung, welche nicht anders als heilsam und dem Publikum fruchtbringend seyn können.

Die Theorie der Kunst lässt sich am besten philosophisch - historisch entwickeln; eine Geschichte der Musik in einer gedrängten Uebersicht ist daher zur Erreichung des vorgesezten Zweckes durchaus dienlich: eine Chrakteristik unsrer vorzüglichsten Tonkünstler, mit kurzen Nachrichten aus ihrem Leben, wird hoffentlich den Lesern um so willkommener seyn, da man dergleichen nicht häufig beysammen, am wenigsten aber eine Vereinigung der angezeigten Art findet, woran doch allen Ausübern und Freunden der Kunst, die zugleich Sinn für die Urheber haben, gelegen seyn muss.

Eine Uebersicht des jetzigen Zustandes der Musik, ohne Rücksicht auf Verhältnisse und schlecht begründete Meynungen, Ideen über Tanzmusik, ein Aufsatz über Volkslieder mit Melodien der schönsten, Nachrichten von chinesischer Musik, eine Geschichte der Guitarre und ihrer verschiedenen Arten, eine Legende von einem Musikheiligen, musikalische Poesien, Miscellen und ein Notizenblatt werden den übrigen Raum füllen, um das Interessante mit dem Heilsamen und Frommenden abwechseln zu lassen; auch werden dem Kalender die Namen bedeutender Theoretiker und Praktiker in der Kunst statt der Heiligen Namen beygefügt werden.

Die Musikalien von Wilhelm Schneider, für dessen Gründlichkeit und Geschmack sowohl seine treffliche Komposition des Arion von Schlegel, als auch der Gesänge zu dem Roman Friedrich Julius Lebensjahre und endliche Bildung, welcher gleich nach der Ostermesse 1802 in unserm Verlage erscheint, dem Publikum hinlänglich Bürge seyn werden, enthalten einige Tänze und mehrere

Lieder von Göthe, Tick und andern mit Recht beliebten Dichtern.

Um den innern Werth nicht durch ein schlechtes Aeussere zu entstellen, lassen wir dieses Taschenbuch mit ganz neuen schönen Lettern auf sehr schönes Velinpapipier drucken, haben eine Allegorie zum Titelkupfer von einem der besten Zeichner und Kupferstecher besorgt und geben es in einem sehr eleganten Einband. Der Druck der Musikalien ist ganz nach den Musikbeylagen der Zeitung für die elegante Welt gemodelt und das Format des Taschenbuchs ist, um es in Rücksicht der Stärke nicht unförmlich zu machen, ziemlich gross.

Der Preis desselben ist 1 Thlr. 16 Gr. sächs. oder 3 Fl. rhein., ein Preis, der für die Stärke dieses Taschenbuchs, für dessen schönen Druck, Papier und die vielen Musikbeylagen gewiss äusserst billig ist. Die Bestellungen darauf erwarten wir so zeitig wie möglich, weil sonst vielleicht die Stärke der Auflage nicht hinreichend seyn möchte, alle spätern Bestellungen zu befriedigen; in Seide gebunden ist der Preis 2 Thlr. 8 Gr., diese müssen ausdrücklich bestellt seyn. Privat-Interessenten, die 4 Exemplare von uns selbst postfrey für baares Geld verschreiben, erhalten, wie von allen unsern Artikeln, das 5te frey, oder 20 pCent Rabatt. Es erscheint zuverlässig zur Michaelis-Messe dieses Jahres.

Leipziger Oster-Messe 1802.

Ferdinand Dienemann und Compagnie
in Penig bey Leipzig.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bruni, Ouv. et airs du Major Palmer arr. pour le Pianof. par I. B. Auvray. 2 Thlr. 4 Gr.

Le Brun, L. S., Airs et Romances de Renelle, Roman Pastoral de Mr. Colleville, pour le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Dalayrac, Ouverture et airs du Rocher de Leucade, arr. pour le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Ouvert. et airs de Maison à vendre, arr. p. le Pianof. p. A. E. Trial. 2 Thlr. 6 Gr.

— —Ouv. et airs de l'Actrice chez elle, arr. p. l. Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Dalayrac, Ouv. et airs de l'Ambroise ou voilà ma Journée, arrangés pour le Pianoforte par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Solié, Ouvert. et airs du Chapitre second, arr. p. le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

Cherubini, Ouv. et airs de Médée arr. p. l. Pianof. par l'Auteur. 2 Thlr. 6 Gr.

Dalayrac, Ouv. et airs de Gulnare ou l'Esclave Persane, arr. p. le Pianof. 2 Thlr.

Méhul, Airs et Duos d'Ariodant arr. p. le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Berton, Ouv. et airs de Montano et Stephanie, arr. p. le Pianof. 2 Thlr.

Ouverture et Airs du Ballet de Pâris, arr. pour le Pianof. par Lachnitt. 2 Parties. 4 Thlr. 12 Gr.

Bruni, Ouv. et airs de l'Auteur dans son ménage, arr. p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Berton, Ouv. et airs du Délire, arr. p. le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr.

Wachler, P., 3me recueil de Romances av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 6 Romances do 4e Livre. 1 Thlr. 6 Gr.

Adrien l'ainé: 5e recueil de Romances av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Le Brun, 6 Romances avec acc. de Pianforte. No. 1. 1 Thlr.

— — — do — No. 2. 1 Thlr.

Boieldieu, A., 2e Duo pour la Harpe et Fortép. 1 Thlr. 6 Gr.

Le Moine, nouvelle méthode pour le Guitarre. 1 Thlr. 4 Gr.

Steibelt, D., Quintetti p. le Pianof., 2 Viol., A. et Basse. Op. 28. No. 1 et 2. à 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. d'un Viol. ad lib. Op. 35. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3me Concerto pour le Fortépiano. (Op. 35.) 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Divertissemens faciles av. 3 Rondeaux p. le Pianof. Op. 36. 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. ad lib. Op. 37. 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. de Fl. ou Viol. Op. 39. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Sonates d'une difficulté progressive pour le Pianof. Op. 41. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. de Fl. ou Viol. Op. 45. 2 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Junius. N°. 36. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Fortsetzung.)

§. VII.

Ich gehe nun zur historischen Aufzählung der musikalisch-medicinischen Versuche und Wahrnehmungen über, und bringe sie in gewisse Klassen und Ordnungen.

I. Fieber.

a) Hitzige. (Acutae.)

Hierher gehört die Geschichte des Tonkünstlers, welcher durch angehörten Gesang genass [1]), und die des Tanzmeisters von Alais, den man gesund geigte [2]); wie auch die Wahrnehmung des D. Werlosch-

1) „Ein berühmter Tonkünstler und Tonsetzer bekam ein hitziges Fieber, woraus nach und nach ein anhaltendes mit Exacerbationen der Paroxysmen entstand. Am siebenten Tage verfiel er in heftigen und beynahe ununterbrochenen Wahnwitz, wobey Schreien, Weinen, Erschrecken und beständige Schlaflosigkeit sich einfanden. Ein Instinkt, gleich dem Instinkte, der die kranken Thiere die Kräuter aufsuchen heisst, welche sich für ihren Zustand schicken, liess ihn verlangen, ein kleines Konzert in seinem Zimmer zu hören. Sein (vermuthlich unmusikalischer) Arzt willigte mit Mühe in dieses Begehren. Man sang ihm die Kantaten des Bernier. Sobald er nur die ersten Laute dieser Musik vernahm, ward sein Gesicht heiter; seine Augen wurden ruhig; er hatte ganz und gar keine Zuckungen mehr; er weinte Freudenthränen und war damals für die Musik so empfindlich, als er es zuvor und nachher nie wieder gewesen, als er zu seiner Gesundheit gelangt war. So lange das Konzert dauerte, hatte er kein Fieber, und sobald es aufhörte, fiel er wieder in den vorigen Zustand zurück.

„Man unterliess nicht in dem Gebrauch eines Mittels fortzufahren, dessen Würkung so unvermuthet als glücklich war; Fieber und Delirium hielten jederzeit inne, so lange das Konzert währte, und die Musik war dem Kranken so sehr zum Bedürfnisse geworden, dass er die Nacht durch eine Verwandtin, die bey ihm zuweilen wachte, singen und sogar auch tanzen hiess, ob ihr schon diese Gefälligkeit gegen den Kranken durch das gefühlte Mitleiden mit seinem Zustande sehr schwer gemacht wurde. In einer andern Nacht, wo er niemand, als einen Krankenwärter um sich hatte, der nichts als einen elenden Gassenhauer singen konnte, musste er sich mit diesem Geleyer begnügen, und dennoch spürte er einige Würkung davon. Zehn Tage lang fortgebrauchte Musik heilte ihn endlich vollkommen, und alle Beymittel bestanden in einer Aderlasse auf dem Fusse, welche die zweyte war, die man vornahm, und auf welche die Natur eine grosse Ausleerung folgen liess." Tissot w. o. S. 283 bis 285. aus Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences An. 1707. p. 8. wo Dodart die Krankengeschichte erzählt.

2) „Ein Tanzmeister von Alais hatte sich während des Carnevals von 1708 um so mehr in der Ausübung seines Berufes ermüdet, als zu einer solchen Zeit die Leidenschaft für den Tanz heftiger und allgemeiner ist, und wurde davon mit Anfange der Fasten krank. Er ward mit einem heftigen Fieber befallen, und fiel den vierten oder fünften Tag seines Erkrankens in eine Schlafsucht, aus der er nur mit Mühe erweckt werden konnte. Er ward es und fiel in stumme Raserey, während welcher er sich beständig an-

nigg [1]) von einem Frauenzimmer, mit einem Nervenfieber (Typhus), wobey alle Arzneyen vergeblich gebraucht worden und die Musik allein half. Sperling gab schon 1696 zu Wittenberg eine Dispüte aus, worin er die Musik gegen das Dilirium in hitzigen Fiebern pries [4]). Asklepiades bediente sich schon, nach Censorinus Zeugnisse, der Musik für die Hirnentzündung als Palliativ [5]). Thales aus Creta soll die Pest zu Lacedämon mit Musik geheilt haben, vermuthlich indem er durch dieses Zerstreuungsmittel die Furcht vor der Ansteckung vertrieb [6]). Auch ein Fieber mit Starrsucht (Catalepsis) complicirt heilte Doktor Denis zu Douai bey einem Kranken, dem die genommenen Arzneymittel, ob sie schon in der Heilanzeige gegründet waren, die übelsten Würkungen gemacht hatten [7]).

b) Wechselfieber.

Namentlich das Quartanfieber [8]). Vermuthlich nur als Beyhülfe, nicht als Hauptmittel.

„strengte, aus dem Bette zu springen, und mit seinem Kopf und Angesicht denen, die ihm daran ver„hinderten, Drohungen zuwinkte, so wie allen Umstehenden ohne Ansehen der Person, und, ohne je zu „reden, sich beständig dem Einnehmen aller dargebotenen Arzneyen widersezte. Herr von Mandajor sah „ihn in diesem Zustande, und ihm fiel ein, dass die Musik vielleicht diese zerrüttete Einbildungskraft „wieder zurechtbringen könnte. Er that hierüber dem Arzte einen Vorschlag, der denselben zwar nicht „verwarf, aber nicht ohne Grund befürchtete, man möchte die Ausführung desselben, insonderheit im Fall „der Kranke während derselben sterben sollte, lächerlich finden. Ein Freund des Tanzmeisters, welcher „dergleichen Bedenklichkeiten nicht unterworfen war, und geigen konnte, nahm die Geige des Patienten, „und spielte die Stückchen darauf, die ihm am geläufigsten waren. Man glaubte, er sey noch ein grös„serer Narr, als der, welcher im Bette lag, und fing an, auf ihn recht altvettelisch zu schimpfen; aber kaum „fing der Fiedelbogen seine Operationen auf der Geige an, so richtete sich der Kranke mit der Miene eines „angenehm überraschten Menschen im Bette auf; wollte mit den Armen die Tanzbewegungen, die auf die „gespielten Stückchen passten, nachmachen; weil man ihn aber an denselben mit Gewalt hielt, konnte er „nur durch Kopfnicken das darüber empfundene Vergnügen zu Tage legen. Inzwischen spürten doch nach „und nach auch die, welche ihn hielten, die Würkung der Geige, liessen von der Gewalt, womit sie „den Kranken hielten, etwas nach, und hinderten ihn, so wie sie erkannten, dass er nicht mehr wü„thete, immer weniger in den Bewegungen, welche er machen wollte. Endlich schlief der Kranke, nach„dem er eine Viertelstunde die Musik angehört hatte, tief ein, und im Schlaf erfolgte eine Krisis, wo„durch er ausser aller Gefahr gesezt wurde." Tissot w. o. S. 286, 287. Hist. de l'Acad. des Sc. w. o. Ann. 1708. p. 172. Art. 6.

3) M. N. C. Dec. III. Ann. IX. et X. Obs. 27.

4) Bey Ettmüller w. o. §. 8. Vergl. Bourdelot Hist. de la Musique.

5) Bey Ettmüller. Vielleicht gedenken dessen auch Boyer de effectibus musices, Nicolai von der Musik, und Günz de humorib., deren Einsicht ich mir bis jezt nicht habe verschaffen können.

6) Boëthius de Music. L. I. Auch Homer (Iliad. A.) schreibt die Freyheit von der Pest im griechischen Lager der Tonkunst zu. Damit vergleiche man, was Diemerbroek de peste Neomagiensi L. II. cap. 7. in einer Note schreibt.

7) Goulard Sammlung merkwürdiger Fälle. Erster Theil. (Frft. und Leipzig. 1781.) S. 80, 81.

8) Arnoldus de villa graeca in s. Tractat. de regimine quartanae, und Heuermann Bemerkungen B. I. S. 24. welcher die Geschichte des Freyherrn von Holberg anführt, womit auch der Unzerische Arzt B. VI. 255. bekannt macht.

In beyden Klassen von Fiebern ist es mehr um besänftigende, selten um erweckende Musik zu thun.

Wider die Schlaflosigkeit in Fiebern überhaupt empfiehlt auch eine gute Musik Oosterdyk Schacht [9]).

II. Krankheiten der Seele.

a) Schwermuth. (Melancholia.)

Die Schwermuth Sauls [10]). Ein geheilter schwermüthiger Goldschmidt, mit Voraussendung von Purganzen zur Reinigung der ersten Wege [11]). Von einer bis zur Lust nach Selbstmorde gestiegenen Schwermuth sagt Weikard: „man sollte diese Kleinmüthigkeit der Unglück- „lichen bedauern, und sie durch physische „und sittliche Mittel zu ermuntern oder zu hei- „len suchen. Der Schwarze vergisst bey der „Musik seine Lust zum Selbstmord“ [12]).

b) Raserey. (Mania.)

„Manchen hat eine angenehme Musik in „seiner Wuth besänftigt, manchen die An- „kunft seines Mädchens“ schreibt ebenderselbe [13]). Ein Weib, welches ins Feuer und ins Wasser springen wollte, ward auf Anrathen eines Kapuziners durch Geigen und Gesang geheilt [14]). Das Exempel des rasenden Sultan Amurath des Vierten [15]).

---

9) Malum hoc — — curatur — — sono aequabili et ad numeros composito. Instit. medicin. practic. cap. 11. §. 39. Vermuthlich nach der Analogie schlafloser Kinder, welche die Ammen in den Schlaf zu singen pflegen. Das symptomatische Kopfweh in einem Wechselfieber ward durch Trommeln erleichtert. S. Sauvages Nosol. meth. T. II.

10) I. B. Sam. cap. 16. V. 14 bis 23. und Caspar Löscher in der diss. historico-theolog. de Saulo per musicam curato. Vitemb. 1688. die auch Albrecht w. o. §. 241. aufführt. Vergl. wegen eines Königs zu Anfange des 18ten Jahrhundert Matthesons vollkommenen Kapellmeister S. 14.

11) Oetheus Obs. propr. bey Ettmüller l. cit. §. 5. Albrecht citirt §. 314. aus M. N. C. Dec. II. Ann. 1682. ein hierher gehöriges Factum mit folgenden Worten: „quidam temperamenti admodum melancholici, Musicae non „prorsus expers, variis medicamentorum generibus adeo fatigatus erat, vt plura tandem admittere recusa- „ret; donec aliquando grauissimo paroxysmo detentus, anxie a me rogaret, vt vnicum et optimum prae- „scriberem remedium. Cui nihil aliud adhibui, quam sequentem clausulam musice concinnatam: Gedul- „dig, fröhlich allezeit. Quam simulac audiret, in tantum cachinnum effusus est, vt exultans de lecto de- „siliret, et a morbo plenarie esset liberatus.“ Die Melodie, wovon hier die Rede ist, findet sich in Noten bey Prinz Hist. music. cap. 14. §. 53.

12) Phil. Arzt w. o. St. I. S. 216. womit verglichen zu werden verdient, was in der zweyten Auflage von 1798 auf S. 254. ausführlicher über ebendenselben Gegenstand zu lesen stehet.

13) Phil. A. w. o. St. IV. S. 187. Auch die religiose Raserey, die Aretaeus Acut. L. I. cap. 6 beschreibt, wird durch Musik gemildert. Vergl. auch Galen de sanitate tuenda L. I. cap. 8. Schon der alte Latinobarbar Platenarius von Salerno empfiehlt Musik in der Manie und Melancholie in seiner Practica breuia im fünften Kapitel de aegritudinibus capitis (p. 173. der Venezianischen Ausgabe von 1497. fol.) Adsint, spricht er, soni musicorum instrumentorum, cantilene iocunde: si his delectari consueuerunt sani: et formose mulieres: et his quandoque vtantur: quia moderatus coitus spiritum mundificat et malas suspiciones remouet, quae verborum dulcedine et omnimodo artificio sunt remouende. Vergl. Eysel de aegro affectu maniaco laborante Erf. 1695. und Harper vom Wahnsinne.

14) Treasure of ancient and modern times. Book VIII. chapt. 28.

15 Amurates IV. saeuus fratrum exterminator, teste Demetrio Cantemir in historia turcica, a perito Psalterii magistro eo est redactus, vt et ei, et amicis vitam condonaret, et ipse demum lacrumas non contineret. Haller Elem. physiol. w. o. T. V. p. 304. §. XIV.

c) Trägheit des Geistes. (Ingenii hebetudo.)

„Pythagoras, spricht Weikard, wusste „die Beweglichkeit der Hirnfasern bey seinen „Schülern durch die Morgenmusik zu ermun-„tern" [16]).

d) Poltronerie. (Pusillanimitas.)

Bekanntlich vertreiben sich Leute, die sich vor Gespenstern oder allein zu seyn fürchten, die Furcht mit Singen oder Pfeifen.

e) Dummheit. (Stupiditas.)

„Ein Kind, welches die beste Anlage zum „Witze hat, kann dumm werden, wenn es un-„ter langsamen dummen Mägden erzogen wird. „Man wird aber seinen Nervenfasern eine „schickliche Bewegung angewöhnen, wenn „muntere scherzende Leute sich viel mit ihm „zu schaffen machen. Man lasse die Kinder „oft Musik hören, witzige Werke lesen „u. s. w." [17]).

f) Hypochondrie.

Wenn nämlich der Hypochondrist musikalisch ist. Sowohl durch Selbstgeigen, statt des Holzsägens, als auch durch Zuhören.

g) Nymphomanie.

Bourdelot heilte eine damit behaftete Junge und hässliche Weibsperson durch Konzerte, die aus lauter sanften Stücken bestunden, und dreymal täglich aufgeführt wurden [18]).

III. Schmerzen.

a) Gicht.

Athenaeus [19]), Plinius [20]), Diogenes Laertius [21]), Epiphanius Ferdinandus [22]), Joh. Heurnius [23]), Vossius [24]), Aeneas Sylvius [25]), Conrad Gesner und andere [26]).

b) Das Podagra.

Freylich so gut nur als Palliativ, nach

16) W. o. S. 103. Vergl. Ettmüller w. o. §. 5. Alten Leuten empfiehlt sie aus ähnlichen Gründen Galen de sanit. tuenda L. I.

17) Phil. Arzt w. o. St. IV. S. 150.

18) Histoire de la Musique chap. III. p. 48.

19) Deipnosoph. L. XIV. c. 5.

20) H. N. L. XXVIII. c. 2. Womit auch Bonnet (Bonetus) einstimmt.

21) De vitis phil. L. V.

22) Histor. med.

23) Method. ad prax. III. 28.

24) De quatuor scientiis popularibus cap. 4. §. 13.

25) Europ. cap. 14. und Albrecht w. o. §. 310.

26) Im Briefe an den berühmten Augspurger Arzt Achilles Gasser: „Scio quendam, qui per annum (arthri-„tide scil.) laborauit, remediis frustra tentatis, saltationibus musicis per aliquot dies (octo circiter) quotidie „ad sudorem vsque peractis, sanitati restittum: cuius filius, vir nobilis Italus, mihi hic familiaris est." Unter diesen saltationibus musicis verstehe ich mit Albrecht w. o. §. 310. nicht das Tanzen, sondern eigene Musikübung. Vergl. Rümleri Obs. Cent. Obs. 98. wiewohl ich es mit Albrecht w. o. §. 311. auch nicht verwerfe, dass das Tanzen selbst im Hüftwehe nicht ganz undienlich seyn möchte. Man ziehe zum obigen noch das vom Chrysipp bey Apollon. Alexandrin. Histor. comment. cap. 49. wie auch Brodaei Miscell. cap. XXXI. mit der Ueberschrift: an musicis cantibus sanentur ischiadici? In gleicher Rücksicht führt Mattheson im vollkommenen Kapellmeister den La Motte le Vayer, den Champlain, den Sagard und den Boëthius de musica L. I. an.

Sinapius und meiner eigenen Wahrnehmung [27]).

c) Das Hüftwehe.

Philistion beym Caelius Aurelianus [28]). Aulus Gellius [29]). Porta führt in seinem natürlichen Zauberbuche aus den Alten den Thebaner Ismenias an, welcher gleichfalls das Hüftwehe durch die Musik heilte. Nicht minder gedenkt Pechlin in seinen bekannten Beobachtungen, eines Gichtbrüchigen, den die Musik erleichterte. Auch Theophrast der Eresier empfiehlt in ähnlichem Uebel die Musik, besonders Stücke in der phrygischen Tonart. Allein, soviel uns die vier Tonarten der Alten bekannt sind, scheint es, dass die Empfehlung einer davon zur Heilung und Erleichterung arthritischer Beschwerden mehr eine blosse Einbildung, als eine in der Natur der Töne selbst gegründete Sache war [30])

d) Augenwehe.

Chasteluc. Und meine Wahrnehmung an mir selbst [31]).

e) Die Qualen des Todes.

Des Iteaux, Lehrer König Ludwigs XIII. liess sich im Sterben eine Sarabante vorgeigen, afin, wie er sagte, que son ame passât plus doucement, et allegramente. Die alte Jungfer und Königin von England Elisabeth, welche wie Cromwell, aber nicht aus gleichen Gründen, von heftiger Todesfurcht

27) Sinapius de remedio doloris cap. IV. §. 4. „Cliviae ante aliquot annos degens et per otium Musicam, „in qua tunc temporis excellui, inprimis testudinem tractans, saepeque Dominum Baronem de Wachtendonk frequentans, alioquin podagra diu exactum, audiui, ipsummet fateri, sese magnum ex auditu meae „testudinis percipere dolorum leuamen." Und ich wohnte vom Sommerhalbjahre 1771. bis ebendahin 1772. bey dem berühmten Geschichtslehrer und Publicisten Joachim Erdmann Schmidt in Jena, und leistete ihm als Solospieler auf der Violin öfters bey heftigen Anfällen vom Podagra gleiche Dienste, wie Sinapius seinem Gönner in Cleve. Gugau Variar. Lect. L. III. c. 14. erwähnt eines Weibes, die die Gicht sich durch den Gebrauch der Trommel und Pfeife zu vertreiben pflegte.

28) Chronic. pass. L. V. p. I. p. m. 555. Alii cantilenas adhibendas probauerant, vt etiam Philistionis frater idem memorat libro XXII. de adiutoriis scribens quendam fistulatorem loca dolentia decantasse, quae cum saltum sumerent palpitando, discusso dolore mitescerent.

29) Noct. attic. L. IV. c. 13.

30) Das Schema der phrygischen Tonart findet sich gegeben und abgebildet in Walther's musikalischem Lexicon S. 410, 411. und in den Kupfern Tab. 14. fig. 2. Rousseau sucht in seinem Dictionnaire unter dem Artikel Phrygien uns eine Idee davon zu geben. Daraus erhellet nun, dass die phrygische Tonart einen Ton höher anfängt und aufhört, als die Dorische, und dass, wie die Alten leztere vornehmlich zu religiösen Musiken verwendeten, sie von der ersten bey militärischen Gebrauch zu machen pflegten. Wenn schon in ästhetischen Rücksichten es nichts gleichgültiges ist, in welcher Tonart ein Musikstück geschrieben ist, so kömmt es doch in medicinischen Beziehungen darauf nicht an, sondern welche Tonart dem Ohr des Kranken am besten behagt.

31) Ueber die Musik, S. 37. Ein durch unvermeidlichen und schnellen Wechsel zwischen heisser und kalter Luft versezter Schnupfen zog mir eine acute Ophthalmie im Spätjahre 1782. zu. Es fügte sich, dass in dieser Zeit sich ein Virtuose aus Mainz, Namens Pfeifer, hier auf dem Fagotte hören liess. Ich wohnte seinem Konzerte bey, und hatte, so lange es dauerte, die bedeutendsten Gefühle von Erleichtrung der Schmerzen. Als aber das Konzert zu Ende war, gieng es wie oben (Note 1.) beym Tonsetzer. Mein Klavier war dazumal mein bester Trost, bis sich die acute Augenentzündung in eine chronische, minder schmerzhafte verwandelte. Als ich mich, um ebenderselben willen, mit Blasenpflastern quälen musste, war ebenfalls Klaviermusik mein vornehmstes Anodynum.

gemartert wurde, liess auch an ihrem Todtenbette Konzert geben.

Schmerzen sind bekanntlich nicht immer ein Symptom von Krankheiten sthenischer Form, sondern auch von asthenischer. Daraus bestimmt sich von selbst, wie die beyden Hauptgattungen medicinischer Musik anzuwenden sind: nämlich die beruhigende ausschliesslich in sthenischen Schmerzen, die erweckende in Schmerzen mit direkter Asthenie, die mässig erweckende da, wo indirekte Asthenie dem Uebel zum Grunde liegt.

IV. Unempfindlichkeiten.

(Dysaesthesiae.)

Der schon gelegentheitlich genannte Baptista Porta — ein grosses Genie, oder, welches in nicht wenigen Fällen eben so viel heisst, in Praxi ein grosser Narr — hatte den Einfall, man sollte, um Krankheiten zu heilen, sich Flöten aus Hölzern oder Wurzeln machen lassen, die officinell seyen. So, meynte er, sollte man die Lustseuche mit einer Flöte von Sassafras, die Krankheiten der Lymphe mit einer aus einem Thyrsusstabe gedrechselten Pfeife, die Melancholie und Manie mit einer Flöte von schwarzer Niesewurz, und das männliche Zeugungsvermögen mit einer Flöte von Satyrium heilen.

Dieser seltsame Einfall mag hier stehen, sowohl um den Lesern dieser Abhandlung zu wünschen, dass sie niemals dergleichen Portaische Flöten brauchen möchten, als auch, ihnen zu sagen, dass sie im Falle der Noth nichts helfen würden. Nicht minder, um die Narren unsers Jahrhunderts durch die Bemerkung erträglich zu machen, dass es in alten Zeiten eben so grosse gab.

Ich kürze jedoch diese Digression ab, um auf Krankheiten zu kommen, in deren Heilung ausschliesslich incitative Musik anzuwenden ist.

a) Taubheit und schweres Gehör.

(Cophosis und Baryoekoie.)

Sie muss nicht von organischen Fehlern des Ohres, sondern blos von Krankheit der Gehörnerven stammen, wenn Musik etwas helfen soll. So trompetete weiland Asklepiades tauben Leuten in die Ohren, um durch Erschütterung des Nerven das Gehör selbst in Ordnung zu bringen. Willis, der gewiss kein leichtgläubiger Arzt war, hatte Kenntniss von einem tauben Weibe, welche alle Worte sprechen hörte, wenn man die Unterredung mit Pauken akkompagnirte, so dass ihr Mann, um mit ihr sprechen zu können, genöthigt war, einen Pauker in seinen Diensten zu haben [32]. Auch hatte er von einem schwerhörenden Manne vernommen, welchem durch das Zusammenläuten vieler Glocken das Gehör kam, und wiederum verging, sobald man nicht mehr läutete. Doktor Holder kannte einen tauben Menschen, welcher alle Worte verstand, so lange Pauken dazu geschlagen wurden, und keines, sobald die Pauken verstummten [33].

Ich selbst war in meiner Kindheit einsmals durch Geschwüre in den Ohren auf eine Zeit-

32) De anima brutor. P. I. cap. 14. Den Grund dieses Phänomens giebt Albrecht w. o. §. 123. mit folgenden Worten: „in hac foemina et similibus surdastris membrana tympani nimis laxa, ita, vt occasione tremoris, „quem excitabat vox humana, tenderetur quidem, at non cavi, quae requirebatur, vt fieret homotona, hinc „eandem non poterat concipere, nec communicare aëri interiori; hinc nulla perceptio. Accedens vero „strepitus vehementior tympani bellici eam tendebat, iterum quidem non eo gradu, vt ipse perciperetur, „sed tamen qui sufficeret pro recipiendo et exercendo tremore voce humana producto, vnde hanc clare „audiebat.“

33) Philosophical Transactions Year 1668. Nro. 135.

lang des Gehörs vollkommen beraubt. Mein Vater war einer von den praktischen Aerzten, die nicht meynen, dass das Studiren mit den akademischen Jahren aufhöre, und hatte demnach aus einer Dissertatio [34]) ersehen, dass eine Elle von Holz zwischen die Zähne gesteckt, und mit dem andern Ende auf einen klingenden Gegenstand gelehnt, den Ton fortpflanze. Dem zufolge musste ich, wenn ich Lektion im Klavier zu nehmen hatte, eine Elle von Fichtenholz mit den Zähnen halten, ohne darauf zu beissen, und diese ruhte auf dem Resonanzbrete des Klaviers, und machte mir alle Töne so verständlich, als wenn mein Gehör keinen Fehler hätte.

b) Schwere Verdauung. (Dyspepsia.)

Diese ist bekanntlich nicht selten eine Folge geschwächter Empfindlichkeit der Magennerven. Der Consensus derselben mit den Gehörnerven ist anatomisch erwiesen. Folglich kann schon die Theorie darauf fallen, die Musik zur Heilung der Dyspepsie zu gebrauchen. Zudem ist tägliche Erfahrung auf der Seite der Theorie: Studenten, Mönche und Handwerksbursche singen zum Trinken, damit sie mehr trinken, und das getrunkene leichter verdauen. Und wer ist nicht inne worden, dass man bey einer wackern Tafelmusik besser isst und leichter verdaut, und wenn diese Tafelmusik auch nur in lustigen Liedchen besteht, die, nach der alten und gewiss löblichen Sitte im Canton Leman, von einem Gaste nach dem andern gesungen zu werden pflegen? Falscher Wohlstand, der uns um so manches Gute auf dieser Welt bringt, hat uns in den meisten Provinzen Europens auch diese kleine Wohlthat entzogen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Am 12ten May d. J. gab Herr Gern, Basssänger beym hiesiegen königlichen Nationaltheater ein grosses Konzert zu seinem Benefiz im königlichen Opernsaale. Den Anfang machte eine Ouverture aus Es dur von Mozart, die bey ihrer vielen Schwierigkeit, vortrefflich exekutirt wurde. Darauf folgte eine deutsche Kantate: die Auferstehung von Zachariae, vom Kapellmeister Winter in Musik gesezt. Diese Kantate scheint für Herrn Gern besonders komponirt zu seyn, denn alle Solostücke sind für die Bassstimme eingerichtet. Die Worte sind vom Komponisten mit Glück und Verstand behandelt; die Musik der Recitative grossentheils richtig und die Chöre lebhaft, interessant und fleissig gemacht. Es ist eine Freude, einmal wieder auf eine Musik zu stossen, die eine so zweckmässige Intention des Komponisten verräth.

Im zweyten Theile wurde ein Kyrie nebst Credo vom Abt Vogler aufgeführt, welches ohne Zweifel das Beste ist, was mir von diesem Komponisten bis daher bekannt worden. Es scheint zu einer solennen und brillanten Feyerlichkeit gemacht zu seyn, denn die Trompeten und Pauken, wie nicht minder andere hervorstechende Instrumente, machen eine ansehnliche Figur in dieser Messe. Ausser dem ersten Kyrie ist die Behandlung des Credo meisterhaft. Die Worte in diesem Credo werden auf fortgehende Achtelnoten, sehr einfach vom ganzen Chor gleichsam hergebetet und die Violinen contrapunktiren mit überaus angenehmen Figuren dagegen, und nach jedem Absatz eines Glaubensartikels ruft der Chor sehr laut und kräftig das Wort: Credo! dazwischen. Auf den Worten: Pleni sunt coeli et terra, ist eine einfache Fuge, gut und kräftig gearbeitet

34) Diss. sistens nouae methodi surdos reddendi audientes rationem. Praes. Büchner respond. Jorisseg. Halae 1757.

und könnte auch ohne das viele Geräusch der Trompeten und Pauken, welche der Organisation der Fuge Abbruch thun und das Ohr zerreissen, ein gutes Stück genannt werden. Die Ausführung kann man, trotz kleiner Mangelhaftigkeiten, vortrefflich nennen. Die Solopartien der Flöte, Klarinette, Oboe und des Fagotts kamen ungemein meisterhaft heraus, und der Chorus that seine Schuldigkeit. Mad. Eunicke sang ihre Parthie sehr schön und Herr Gern desgleichen. Es kann nicht leicht eine angenehmere Bassstimme und einen solidern Vortrag geben, als Herr Gern hat, aber sein Ausdruck ist zu zahm und moderat. Lebhafte Stücke verlangen einen lebhaften und geistvollen Vortrag, den sich dieser brave Sänger, bey seinem Talent und seinen übrigen nicht gemeinen musikalischen Kenntnissen, leicht wird aneignen können, wenn er diese wohlgemeynte Erinnerung gütig aufnehmen will. — —

Als Paesiello in der Vorstellung seiner neuen Oper Gli Zingari in fiera in Paris erschien, empfingen ihn die lautesten Beyfallsbezeigungen des Publikums. Er verbarg sich in den Winkel einer Loge. Aber auch hier entdeckte man ihn; die Personen, die vor ihm in der Loge sassen, nöthigten ihn hervorzutreten, und nun erhoben sich die Zurufungen von neuem. Er erwiederte diese ausgezeichnete Aufnahme mit Rührung und Anstand. Bey einem Zwischenakt nahete sich ihm die erste Sängerin der Opéra buffa, Sign. Strina-Sacchi, von den vorzüglichsten Mitgliedern des Theaters begleitet, und überreichte ihm einen Kranz. Er war mit der Ausführung seines Werks äusserst zufrieden. — Der churfürstl. Kirchenkomponist, Hr. Rastrelli, ist von Dresden abgegangen, und gedenkt sein Glück, wie man sagt, in Petersburg zu machen. Herr Kapellm. Paer ist mit der seinen Talenten gebührenden Aufmerksamkeit und Achtung aufgenommen, und, bis auf weiteres, für zwey Jahr engagirt worden. Er hat sich anheischig gemacht jährlich zwey Opern für das hiesige Theater zu schreiben. Seine Gattin, die einen sehr ansehnlichen Gehalt bekömmt, wird nächstens in Pillnitz, als Griselda, in ihres Mannes Oper gleiches Namens, debütiren.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Fortepiano avec l'accompagn. d'un Violon, composée et dediée à Madame la Baronne de Rall par Antoine Eberl. Oeuvre 14. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Rec. hat vor einiger Zeit frühere Arbeiten des Hrn. Eberl in diesen Blättern anzeigen und Vieles daran tadeln müssen; desto angenehmer ist es ihm, sagen zu können, dass die meisten der dort gerügten Verirrungen hier vermieden sind. Die Sonate ist überdies lebhaft, hin und wieder imponirend und brillant; ein fertiger Klavierspieler wird sie mit Vergnügen durchgehen: nur dass der Komponist zuweilen zu wild darauf losgehet, und es aufs Herbe recht angelegt zu haben scheint. Es verstehet sich, dass grosse und kühne Ideen nicht wie ein Länderer ausgeführt werden können und sollen: aber wenn, was doch hier zuweilen der Fall ist, der Gedanke nicht bedeutend und erlesen ist, so wird der grosse Apparat um ihn her mehr lästig. Der Stich ist gut, aber nicht ganz fehlerfrey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Junius. №. 37. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Fortsetzung.)

c) Geschwächte Zeugungskraft.

Vollständige Impotenz ist wohl durch Musik nicht heilbar. Denn in solchen Fällen geht es, wie dorten bey dem guten ausgedienten Emir [35]). Auch hilft die Musik nichts gegen temporäre Impotenz, wenn die Ursache derselben ein um Liebe werbendes altes, hässliches und ekelhaftes Frauenzimmer ist. Allein als Erwärmungsmittel erkaltender ehlicher Zärtlichkeit mag Musik in Konkurrenz mit andern anlokkenden Umständen immer vieles leisten.

d) Grobheit in der Art zu empfinden überhaupt.

-- Weikard hat es im philosophischen Arzte hinlänglich bewiesen, dass dieser sich durch die Art des Betragens äussernde Fehler im Charakter nicht allein moralischer, sondern weit mehr physischer Abkunft sey. Der dumme Vorwurf der Effemination, den sich die Musik, zum wenigsten einige Arten derselben, von den Lacedämoniern, Egyptern, ältern Russen, dem Plato, Sultan Solymann II., dem heil. Hieronymus, und andern musste machen lassen [36]), beweist, wie alt die Erfahrung ist, dass Musik fähig sey, ein plumpes Nervensystem in ein feineres umzuschaffen, und aus groben Kerls gesittete Menschen zu bilden. Wenigstens sehen wir ihren Gebrauch um so mehr vernachlässigt, und sie selbst dem Zustande ihrer Kindheit in eben dem Verhältnisse näher, in welchem eine Nation minder policirt ist.

Auch Feder in Göttingen, welcher mit dem Exjesuiten gleiches Namens bey Leibel nicht für einerley gehalten werden darf, bestätigt dieses. „Gewisse Beobachtungen, sagt er [37]), „können vielleicht auf die Gedanken bringen, „dass bey schwächlichen Körpern die Feinheit „der innern Empfindungen grösser ist. Allein „andre Beobachtungen beweisen, dass feine „Köpfe und robuste Körper auch beysammen „seyn können. Den Körper mit Fleisse verzärteln, wäre also nicht vernünftig. Es giebt „schon andre Mittel, die innern Empfindungen „zu erwecken und zu verfeinern. Früher Umgang mit Personen von feinen Gefühlen, „Lektüre, Musik, endlich gewisse Leidenschaften, sind solche Mittel.“

e) Unempfindlichkeit als Folge durch anhaltenden Kummer geschwächten Nervensystems.

Wie sehr in diesem höchst astenischen Zustande die Musik ein vortreffliches Beymittel

35) Wie es diesem ergieng, liest man ausführlich in Wieland's goldnem Spiegel. Th. I. Kap. 3. am Ende.

36) Die Quellen dieses Vorwurfes hat Ettmüller w. o. §. 4. und 5. umständlich angeführt.

37) Im neuen Emil Kap. V. in einer Note unfern vom Schlusse.

ist, hat sich Weikard nicht entgehen lassen[38]). „Man weiss, spricht er, dass kein besseres „Mittel ist, uns gesund und schön zu erhal- „ten, als Munterkeit und gemässigte Freude. „Kummer und Traurigkeit machen frühzeitig „alt und missfarbig; daher giebt es manche „Leute, die man für so viel älter oder jünger „hält, als sie wirklich sind. Die Ursache liegt „in dem Temperamente und der Gemüthsver- „fassung. Die Kraft der festen Theile muss „hier erweckt, und die flüssigen müssen freyer „bewegt werden. Gemeiniglich sind sie einer „Verdünnerung bedürftig, es sey denn, dass „eine Wassersucht schon auf dem Wege ist. „Man suche ihnen das Geistige oder Phlogisti- „sche zu ersetzen. Der Geist muss zerstreut „und ermuntert werden. Man darf ihm nicht „Zeit lassen, sich immer mit dem unange- „nehmen Gegenstande zu beschäftigen. Gesell- „schaft, Geschäfte, Musik, Liebe, können „hier vortreffliche Dienste leisten."

Aus ähnlichen Gründen lobt Berdolt, ein Mümpelgardischer Arzt, die Musik in der Niedergeschlagenheit, welche von einem schleichenden Nervenfieber beym Abtrocknen der Kinderblattern herkömmt, und von der Beschädigung des Nervensystems durch das Blatterumiasma wahrscheinlich herstammt[39]).

Folgende Wahrnehmung des englischen Wundarztes Lucas zu Leeds verdient hier eine Stelle, obschon die Musik in diesem individuellen Falle keine Radicalkur bewürken konnte. „Ein zwey und zwanzigjähriger Sohn eines Pach- „ters wurde von einem schleichenden Fie- „ber befallen, das ihn in Zeit von acht Wo- „chen sehr schwächte. Als von ungefähr eine „Gesellschaft junger Leute mit Musik bey sei- „ner Wohnung vorbey zog, fuhr er im Bette „zusammen, und rief einmal über das andre: „Tanzen! Tanzen! um Gotteswillen, „lasst mich tanzen! Er spielte zwar sonst „auf der Flöte, tanzte aber nie. Alle Abmah- „nungen halfen nichts: er zog sich langsam „an. Als ein herbeygerufener Spielmann die „Violinsaiten zu berühren anfing, fuhr er zu- „sammen und blieb eine Weile starr; dann „aber, als gespielt wurde, tanzte er mit vieler „Leichtigkeit, doch auf eine wunderliche, ge- „zwungene und schaudervolle Art. Zuweilen „machte die Musik, dass er zuerst die Hand, „dann den Fuss bewegte, und endlich mit dem „Kopfe nickte; ein andermal geschah es, „dass er schnell vom Stuhl aufsprang, und „die lächerlichsten Verziehungen des Ge- „sichts und aller Gliedmassen machte, nicht „anders, als wollte er geflissentlich die Rolle „eines Harlequins spielen. Wenn er zuweilen „fiel, so brachte ihm die fortgesezte Musik „wieder auf die Beine, und nur, wenn „er äusserst ermüdet war, würkte sie nicht „mehr auf ihn. Alle seine Bewegungen waren „viel zu hastig, als dass man solche für will- „kührlich halten konnte. Als einstens mitten „im Tanzen eine Saite auf der Geige sprang, „und der Spielmann auf den noch übrigen „dreyen fortspielte, blieb der Patient unbeweg- „lich stehen, wurde auf kurze Zeit sehr ärger- „lich, und konnte die höchst unangenehme „Empfindung, die dieser Zufall in ihm her- „vorbrachte, nicht genug beschreiben. — „Diese Bewegung ermüdete ihn nicht wenig, „er schwizte viel dabey, schlief aber gut, und „erholte sich nach wenigen Tagen so, dass er „im Stande war, in die eine halbe Meile entle- „gene Kirche zu gehen. In der Folge aber „wurde er anstatt dieser Neigung zur Musik „und zum Tanze mit konvulsivischen Bewe- „gungen befallen, unempfindlich, sprachlos, „und hatte einstens über 24 Stunden lang die

38) Im phil. Arzte w. o. St. IV. S. 219, 220.

39) Tissot w. o. §. 82. S. 290, 291.

„völlige Mundsperre. Diese Konvulsionen „waren anfangs gering, und bald vorüberge„hend, wurden aber täglich anhaltender und „heftiger; und endlich starb er ganz abge„zehrt." [40]).

V. Krämpfe.

(Spasmi tam tonici quam clonici.)

Auch diese Klasse von Krankheiten gehört nicht immer in die asthenische, sondern auch zuweilen in die sthenische Rubrik, und muss dem zufolge nicht immer mit einerley Gattung von Musik behandelt werden. Da ich ein Kind war, das die Amme noch auf dem Arme tragen musste, verursachte mir die Orgel, die Trompeten und Pauken, überhaupt alle Musik, wie eine militairische Regimentsmusik, zumal in geschlossenen Räumen, Konvulsionen. Aber der Zauber einer Harfe, eines Klaviers, einer Guitarre zog mich unwiderstehlich an sich, und war meinem Nervervensystem höchst wohlthätig. Man würde also gröblich irren, wenn man ohne Unterschied der Individuen Krämpfe wie Anaesthesien musikalisch behandeln wollte. Die spasmodischen Uebel, worinn sie versucht worden ist, sind folgende:

a) Fallende Sucht.

Apollonius [41]). Bey einem Frauenzimmer wurden Anfälle davon durch Musik praeservirt. Quarin [42]).

b) Wasserscheue vom Bisse des tollen Hundes.

Hunauld [43]). Desault [44]).

c) Blasenkrampf.

Wie sich aus der von Scaliger [45]), Boyle [46]), Bonet [47]) und Goulard [48]) gepriesenen harntreibenden Kraft der Musik präsumiren lässt. Ich selbst befand mich einst in den Jahren, worin ich noch tanzte, bey einer Tanzparthie auf dem Lande, wo man sich in Ermanglung anderer Spielleute eines Sackpfeifers bediente. Die Sackpfeife zeigte auf die Frauenzimmer in kurzer Zeit die hier angeführte Kraft. Dass insonderheit die Harmonica sehr diuretische Würkung thut, kann man leicht innewerden, wenn man zuletzt aus einem Konzertsaale herausgeht, worinn sich jemand auf diesem Instrumente producirt hat.

d) Hysterische und hypochondrische Krämpfe.

Bourdelot [49]) heilte eine durch Untreue ihres Geliebten hysterisch und wahnwitzig gewor-

40) The London Medical Journal for the Year 1790. Vol. XI. Part II. und in der Salzburg. medic. chir. Zeit. Jahrg. 1791. B. I. St. 25. S. 407, 408.

41) Hist. mirabil.

42) Animadv. practicae.

43) De la rage p. 306.

44) Desault, médecin de Bourdeaux, assure s'en être servi avec succès dans la morsure des chiens enragés. Encyclopédie w. o.

45) Exercit. p. 610. Wo ein blinder Geiger einem Gascogner das Wasser abtrieb.

46) Languid and unheeded motions ch. o. wo es die Flöte that. Vergl. Mageniße Theorie der Entz. nach meiner Uebers. S. 115.

47) Medicin. septentrional. coll. p. 610.

84) W. o. S. 79. und République des Lettres Année 1687. p. 180.

49) Hist. de la Musique chap. 3. p. 48.

dene Frauensperson, durch Konzerte, die er ihr, ohne dass sie die Tonkünstler zu sehen bekam, täglich dreymal auf ihrem Zimmer geben liess. Ein hysterisch-kataleptisches Frauenzimmer, deren Geisteskräfte während des Paroxysmus ausserordentlich erhöhet und zu poetischen Inspirationen gestimmt waren, wurde nach dem Rathe von Pomme mit Violinspiel während der Anfälle regalirt und merklich erleichtert [50]). Wie viele von unsern armen Mitbrüdern und Mitschwestern in der hypochondrischen Innung könnten nicht hier auch ihre guten Erfahrungen beysetzen lassen.

e) Der sogenannte Tarantismus.

Haller [51]), Tissot, Volkmann [52]), ein anonymischer polnischer Magnate [53]).

f) Der sogenannte Veitstanz.

Ludwig Malcanus [54]), Bodinus [55]).

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

XII Ariettes Italiennes, composées par Jerôme Crescentini, arrangées pour la Guitarre et dédiées à Madlle la Comtesse de Nadasty par L. Renner. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Diese Arietten zeichnen sich unter der Masse neuer und arrangirter Musikalien, womit man die gegenwärtige Liebhaberey an der Guitarre zu sättigen bemühet ist, sehr zu ihrem Vortheil aus. Der Gesang ist leicht, fliessend und ausdrucksvoll; das Akkompagnement ist ebenfalls leicht, zweckmässig, und dem Instrument angemessen. Vorzüglich nehmen sich No. 2 und No. 9 aus. Auch ist zu loben, dass in der Singstimme überall Rücksicht genommen worden, dass die meisten, welche so etwas lieben, keine geübten Stimmen, und also weder Etwas in der Höhe, noch in der Tiefe zu suchen haben: die Melodien halten sich immer in der Mitte, und wo sie ja etwas höher, als

---

50) „La puissante harmonie du violon acheva de rétablir les fonctions du cerveau, de l'oeil, de l'oreille etc. schreibt er in seinem Traité des vapeurs, T. I. p. 16. Bey ihr that also die Geige, was der Thiermagnetismus bey dem Clairvoyanten.

51) Solent huc demorsorum a tarantula exemplum referre (Hist. de l'acad. 1707. p. 7. 1708. p. 23.) qui solo certo sono ad saltandum incitati conualescant. Sed tarantulae quidem morsus nullas habet eiusmodi vires, etc. Kähler (in Swenska Academien handlingar 1758. Trim. I. (pag. 54. etc.) dudum ostendit, innocentem ab eo vitio esse bestiolam, atque melancholiae genus esse, qua Hydruntini afficiuntur. W. o. p. 305.

52) W. o. B. III. Th. I. S. 280. und die Autoren, die er anführt, wie auch Volkmann's historisch-kritische Nachrichten von Italien. B. III. S. 197.

53) Vorzüglich wegen der genauen Beschreibung der Tarantelspinne selbst, und der damit gemachten Experimente und einer sehr sinnreichen Erklärung der Liebhaberey der Italiener zur Tarantella muss nachgeschlagen werden: Mémoires sur la tarantule, par Mr. le Comte B. Staroste de Pologne. Man findet es im Esprit des Journaux 1787. mois de Septembre S. 306. u. f. — Schöngast will diese Art von Tanzsucht sogar auch in Persien finden. S. Schöngast diss. de Enkurek Persarum, siue morsu tarantulae, Lipsiae 1668.

54) Annal. Flandriae L. XIV. Dem zufolge soll dies spasmodische Uebel im Jahre 1373. den Rhein und die Mosel hinab geherrscht haben.

55) De republ. L. V. c. 1. meldet, dass die Musik die Kranken anfänglich zum Tanzen gereizt, und, nachdem sie sich satt getanzt, von dieser Art Tanzsucht vollkommen geheilt habe.

aufs äusserste anderthalb Oktaven steigen, sind bequeme Abänderungen beygeschrieben. Das Werkchen gehört durchaus zu dem Besten, was wir für Gesang und Guitarre haben. Auch Stich und Papier sind gut.

Seize Variations sur l' air: Ah! vous dirai-je Maman, pour la Harpe à crochets, composées par Henri Backofen. à Leipsic, au magasin de Musique de Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Obgleich dieses Liedchen schon sehr oft zum Thema für Variationen von Instrumenten aller Arten ist gebraucht worden, so reizt seine Naivität doch noch immer manchen Komponisten, es von neuem zu wählen, wenn er es für sein Lieblings-Instrument nicht bearbeitet findet. Der Harfenspieler, der sich nicht der vollkommenern Pedalharfe bedienen kann, hat besonders Ursache, dasselbe, um seiner Leichtigkeit willen, für sein Instrument zu benützen.

Gerade ein solcher Stoff, und nur ein solcher, schickt sich für die Haakenharfe. Nicht alle Opernarien oder Lieder, welche sich leicht singen und fassen lassen, dienen ihr zum Gebrauch. Wenn man sich der halben Töne nur langsam, und immer nur so bedienen kann, dass eine Hand im Spiel unbeschäftigt bleibt: so ist man in der Melodie sowohl, als in der Harmonie sehr beschränkt; der Mangel abwechselnder harmonischer Fortschreitungen fällt in unsern Tagen um so empfindlicher, weil frappante Ausweichungen in allen Arten von Tonstücken zur Mode geworden sind, man aber bey der Haakenharfe keinen Gebrauch von dieser wahrhaft angenehmen Würze machen kann. Demnach versteht es sich von selbst, dass der Komponist auf andere Mittel zur abwechselnden Unterhaltung denken muss, besonders bey Variationen; er findet sie aber auch, wenn er sein Instrument genugsam kennt: dieses beweisen die vor uns liegenden Variationen, die so reich an angenehm und stark wirkenden Veränderungen sind, als vielleicht keine, die für die Harfe gesezt worden. Mit immer neuem Vergnügen kann man sie hören. Der sanfte, unschuldige Geist, den das Thema athmet, würkt durch alle Veränderungen mit immer neuen Reitzen fort. Die Einheit wird nicht unterbrochen. Man wird im Genusse nicht durch mühsame Künsteleyen (die man so gern Originalitat genannt wissen will) gestört, sondern sehr abwechselnd und angenehm unterhalten, überrascht und ganz in die angenehme, behägliche Stimmung versezt, in die ein Kunstwerk solcher Art den Hörer versetzen soll. Da schon zuweilen in musikalischen Blättern über den Mangel guter Kompositionen für die Haakenharfe mit Recht geklagt worden: so muss das Daseyn eines so vorzüglichen Produkts, wie das gegenwärtige ist, die Aufmerksamkeit der Liebhaber reitzen.

Nachrichten.

Es gehört zur Bezeichnung der Stuffe, auf welcher sich Londons Kunstliebhaber, Kunstgelehrte, Kritiker und Mäzene zur Zeit befinden; es giebt einen nicht uninteressanten Moment in der englischen Kulturgeschichte, was wir hier anzuführen haben, und darum führen wir es an — aber nicht nach der ausführlichen Darlegung der Sache, wie sie uns unser Korrespondent, mit, zum Theil, nur allzuthörigten und schmuzigen Belegen, gegeben hat, sondern nur so kurz, als zur Erreichung jenes Zwecks nöthig ist.

Es ist nämlich in London jezt Sitte, „den Gott der schwerfälligen Deutschen," den Mann, „der einen Namen führt, welcher sich, wie die ganze Sprache seiner Nation, nur von dieser ausreden lässt" u. s. w., unsern würdigen Jos. Haydn nicht nur in der — feinen Gesellschaft, sondern auch in Journalen und Bro-

chüren zu verfolgen, und bald mehr, bald weniger grob, ihn zu schmähen. In dem Paket Epigrammen und armsdicker Witze in aller Form und von aller Art, die wir vor uns haben, ist auch nicht ein einziger, nicht gemeiner, und wirklich witziger Einfall — und wie wenig ist es doch verlangt, dass der, welcher einen grossen Mann anfallen will, nur witzig seyn solle! Dagegen ist desto öfter die Rede von plump gearbeiteter deutscher Flöte, sogar vom „deutschen Fiedler“ u. dgl. Und warum das alles? Von Allen selbst zugestanden, einzig und allein darum, weil das pariser Nationalinstitut Haydn zuerst unter seine Mitglieder aufgenommen und dem Engländer Sheridan vorgezogen habe — Sheridan, „dies erste Genie, diesen gleich - einzigen Redner, Dichter, und (da sitzt es) dies Parlementsglied.“ Wie ist es denn mit diesem Herrn Sheridan? Von ihm, als Parlementsglied kann hier eben so wenig die Rede seyn, als von ihm, als Theaterdirektor. Auch der Oppositionsredner bleibt hier billig aus dem Spiele. Künstler gegen Künstler —: was hat er denn da zur Welt gebracht? Nach dem eignen Urtheile seiner Verehrer, vorzüglich: Einen Pizarro, Kotzebue's Rolla nachgebildet und diesen noch verschlechtert; eine Oper, die Duenna, die etwas besser gerathen ist, und das moralisirende Lustspiel, die Lästerschule, das zwar Mehreres sehr Schätzenswerthe hat, aber den Namen eines Werks der Poesie doch nur usurpirt oder erschleicht. Und nun Haydn —! doch wir wollen nicht den Schein haben, Gleiches mit Gleichem zu vergelten oder auch nur Chloën herabzusetzen, indem wir Doris preisen: also sey das weiter nicht ausgeführt, und nur die Historie zu Ende erzählt. Nachdem sich die Journale eine Zeit lang beeifert hatten, eins das andere zu übertrumpfen, trat endlich ein angesehener Kunstrichter in einem der entscheidendsten Blätter auf, untersuchte die Sache mit Ernst, und sprach nun folgendes Resultat der englischen Kritik aus: „Das französische Nationalinstitut hat dadurch, dass es in der Wahl eines ausländischen Mitglieds für die Klasse der schönen Künste Haydn dem Herrn Sheridan vorzog, sich links benommen. Haydn ist zwar ein grosser Musikus; (wirklich?) aber die Musik ist ja doch nur eine Begleiterin der Dichtkunst, und soll nichts, als diese mehr hervorheben. (Da haben wirs ja mit Eins, was die Musik ist und soll — worüber wir unbeholfenen Deutschen uns noch immer die Köpfe so zerbrechen. Er weis es aber noch anschaunlicher zu machen und fahrt fort:) Einen Musikus an die Spitze der schönen Künste zu stellen, ist ohngefähr dasselbe, als wenn man dem Weber, der die Leinwand, oder dem Tischler, der den Rahmen zu einem Gemählde gemacht hat, den Preis reichen wollte, der allein dem grossen Mahler gebührt“ — Punktum! —

d. Redakt.

Paris, d. 16ten May. Unser vortrefflicher Winter aus München hat sich das verflossne Halbjahr hier aufgehalten, und, dem Auftrage der Direktion gemäss, eine grosse heroische Oper geschrieben. Sie ist nun vollendet, heisst Tamerlan, wird eben einstudirt, und man wünscht allgemein, dass sie bald gegeben werde. Winters Kompositionen für den Gesang sind schon längst den hiesigen Kennern und Musikern bekannt und sehr lieb; er wird aber hoffentlich nicht nur sie befriedigen, sondern auch durch seine ausgezeichnete Gabe, im Zarten und zugleich im Grossen glücklich zu seyn, in dem Urtheil des grossen Publikums über deutsche Opernmusik das wieder gut machen, was die bekannten neuern Versuche mit dieser Musik im Urtheil dieses Publikums nicht gut gemacht hatten. Auch Wölfl aus Wien, der noch hier ist, hat den Auftrag eine Oper zu schreiben, und zwar für das Theater de la ruë Feydeau, für welches zu schreiben dem Komponisten in mancher Hinsicht noch angenehmer seyn kann, da ihm hier mehr Freyheit gelassen wird,

indem bekanntlich das grosse Nationaltheater nur grosse heroische Opern aufnimmt, jenes aber gemischte. So schrieben Cherubini seine Les deux journées, und Mehül seine neuern Opern auch für das Theater Feydeau.

Aus einem Briefe von Wien *).

Sie haben es selbst erklärt, dass es einer der Zwecke Ihrer musikalischen Zeitung sey, junge, aufstrebende Künstler dem Dunkel zu entreissen, und Ihre Leser mit deren Talenten bekannt zu machen.

So ist Herr Kapellmeister von Seyfried schon öfters in Ihrer Zeitung genannt worden, hat aber immer das Unglück gehabt, mit Tadel von hieraus genannt zu werden, ohne dass sie selbst Gelegenheit gehabt hätten, über den Werth oder Unwerth seiner Werke Ihr eignes Urtheil zu fällen. Dieser junge Mann, dessen Freund zu seyn, meinen Lebenstagen einen erhöheten Reiz giebt, geniesst die Achtung aller Musiker in Wien, und die Liebe seines würdigen Lehrers, des Herrn Dom-Kapellmeisters Albrechtsberger. Bey der Vorstellung einer seiner frühern Opern: Der Wundermann am Rheinfall, umarmte ihn der grosse Joseph Haydn mit den Worten: „Ich wünsche Ihnen Glück; Sie haben ein wirklich schönes Werk geliefert." — Seine Sinfonien werden im Augartenkonzerte mit ungemeinem Beyfall zu wiederholtenmalen aufgeführt, aber selbst dieser Beyfall, und das dringende Zureden seiner Collegen konnte den bescheidenen Mann noch nicht dahin bringen, dieselben dem Stich zu übergeben. Was lässt sich nicht alles von einem jungen Manne von Genie erwarten, der Mozart, Haydn, Cherubini, Reichardt, Gluck, Händel, Bach zum Vorbilde nimmt? — Von alle dem scheint Ihr Korrespondent nichts zu wissen; denn im 48sten Stück des 3. Jahrg. d. Z. sagt er gerade zu von der lezten Oper Seyfrieds, den Druiden, dass sie gemein und alltäglich wäre. Unwahrer ist wohl noch nie ein Wort gesprochen worden. Wäre sein Urtheil gewesen: Die Musik wollte den Wienern nicht ganz behagen, denn sie verstanden sie nicht" — so wäre er der Wahrheit so ziemlich nahe gekommen. Ich selbst habe die Oper neunmal — öfter wurde sie nicht gegeben — gehört, und wunderte mich keineswegs, dass eine Musik, die tief überdacht, ganz in dem Geiste des Zeitalters gearbeitet; eine Musik, die überall den Stempel des mysteriösen Dunkels an sich trägt, die mit ächtem Kunstfleiss vom Anfang bis ans Ende durchgeführt ist — für die Liebhaberey des lachlustigen Publikums eben nicht willkommen sey. Zur Bekräftigung meines Urtheils lege ich Ihnen hier einen Chor daraus zur Einsicht vor **). Man sollte aber freylich den erschütternden Effekt des Unisono im Gesange der Barden mit eignen Ohren hören, um sich eine würdige Idee von den Schönheiten dieses Werkes zu machen u. s. w.

Man hat, auch in Deutschland, an den lezten Schicksalen des vortrefflichen Cimarosa so vielen Antheil genommen, und glaubt noch fast allgemein, dass er, ohngeachtet seiner Losgebung, keines natürlichen Todes gestorben sey; es sey daher, mit einigen Worten wenigstens, das lezte seiner Schicksale hier berührt. Wie es ihm, während der schrecklichen revo-

*) Da der Verf. dieses Schreibens uns nicht aufträgt, ihn zu nennen, haben wir, damit seine Berichtigung die auch von uns gewünschte Würkung thue, hinzuzusetzen, dass er allerdings ein Mann sey, der hier Stimmrecht hat.

d. Redakt.

**) Wir werden diesen schönen Chor einem der nächsten Stücke unsrer Zeitung im Klavierauszuge beylegen.
d. Redakt.

lutionairen Auftritte und deren gewaltsamen und plötzlichem Wechsel in Neapel erging, das sey bedeckt, da er nun ruhet. Man gab ihn, nachdem die politischen Verhältnisse ihre lezte Veränderung erlitten hatten, frey, und er ging nach Venedig. Sein zarter Körper erlag da den Folgen der lezten Bedrängnisse, und es bedurfte keines Giftes, um die gefühlvolle Seele gar bald vom Körper zu trennen. Da sich aber das Gerücht seines gewaltsamen Todes in Italien, und von da aus in Deutschland verbreitete, sandte der Arzt, der ihm in Venedig beygestanden hatte, auf Befehl der Regierung, Folgendes an Cimarosa's Verwandten und Freunde nach Neapel, das wir wörtlich wiedergeben, wie es uns anvertrauet ist:

Il fù Sgre Domenico Cimarosa maestro di capella è passato qui in Venezia agli eterni riposi il giorno undici di Gennaro dell' anno corrente, in consequenza di un tumore, che avea al basso ventre, in quale dallo stato scirroso è passato allo stato cancrenoso. Tanto attesto sul mio onore e per la pura verità, ed in fede etc.

Venezia, il 5 Aprile 1801.

D. Giovanni Piccioli,
Reg. Deleg. e medico onorario di sua Santità di N. S. Pio VII.

Berlin. Dem. Schmalz ist auf zwey Jahre nach Wien berufen worden, um daselbst in der italienischen und deutschen Oper zu singen. Sie behält während ihrer Abwesenheit die Hälfte ihres hiesigen Gehalts. Auch Dem. Jagemann aus Weimar ist nach Wien gegangen, nicht sowohl um öffentlich aufzutreten, sondern zunächst, um den berühmten Kastraten Marchesi zu benutzen.

Kurze Anzeige.

Zwölf Variationen und einige Tänze für's Klavier oder Pianoforte, in Musik gesezt von K. Heinecke. Berlin, bey G. F. Starke.

Diese, der Königin von Preussen zugeeignete, Kleinigkeiten sind als Uebungsstücke für noch nicht weit fortgeschrittene Lehrlinge zu empfehlen. Sie sind nicht nur melodiös und leicht, sondern auch mannichfaltig und gefällig gesezt. Es wäre zu jenem Behuf wohl gut gewesen, wenn der Verfasser für diejenigen angehenden Klavierspieler, die das Werkchen ohne Lehrer, oder was so oft der Fall ist, ohne gründlichen Lehrer benutzen wollen, noch öfter die richtige Applikatur beygeschrieben hätte, als geschehen ist; auch würde er kleine Unebenheiten, wie (ausser den von ihm selbst in der Nachschrift bemerkten) den, für solchen Platz wohl zu fremdartigen Schluss der 4ten Var., oder wie den Gang des Basses, Var. 7., System 3., Takt 3., oder wie das gis im 5ten Takt vor dem Ende der Quadrille S. 14., welcher ungewöhnliche Schluss übrigens recht hübsch in den Anfang leitet, besser vermieden haben. Der Verf. kündigt mehrere ähnliche Variationen und kleine Handstücke für Klavier, Harfe und dergleichen an; da an hübschen Kleinigkeiten zu solchem Gebrauch nicht eben Ueberfluss da ist, kann er wohl hoffen, dass man sie gern aufnehmen werde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Junius. N°. 38. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Beschluss.)

§. VIII.

Noch einige Bemerkungen gemischten Inhalts, womit ich ende.

Dass das Glockenläuten die Niederkunft befördern könne, zeigt Hünerwolf[56]) am Beyspiel einer Frau, die viermal nach einander sich in dem Falle befand, nicht gebähren zu können, als bis in der Kirche geläutet wurde. Vielleicht machte man in Belgien ähnliche Bemerkungen, daher in manchen Städten dieses Landes so grosse Carillons errichtet wurden.

Ob die Musik einen Trunkenen nüchtern machen könne, wie Plutarch von den alten Zechbrüdern, den Scythen, vorgiebt, und nebst mehrern alten Weisen auch Boëthius glaubte[57]), muss man, in Betracht der vielen musikalischen Trunkenbolde beyderley Geschlechts, die nie nüchtern werden, billig in Zweifel ziehen.

Gegen den Biss der Nattern lobte die Musik der Blasinstrumente sowohl als Saiteninstrumente Theophrast der Eresier, wie auch Galen, beyde in angeführten Schriften. Lezter findet sie auch im Scorpionstich und Tarantelbisse heilsam.

Als Hülfsmittel zur Heilung der Schwindsucht empfiehlt sie in einer eigenen Abhandlung der von Tissot angeführte Bourdeauxische Arzt Desault.

§. IX.

Unter gewissen Bedingnissen kann die Musik, statt gesund zu machen, auch krank machen. Haller hat dies schon bemerkt[58]) und Tissot führt folgende bemerkenswerthe Beyspiele an: das eine aus Krüger, das andre aus eigener Wahrnehmung. „Ein junger Mensch „ward, ohne merklichen Anlass, zum erstenmale von der Epilepsie angefallen. Am Ende „des Anfalles bekam er Musik zu hören; acht „Wochen nachher hörte er wiederum welche „und bekam einen neuen Anfall darauf. Von „da an hat ihm in dem Zeitraum von acht Wochen die Musik allemal in der lezten Woche „sicher einen Anfall erregt, in den Zwischenzeiten aber nicht die geringste Beschwerlichkeit verursacht[59]).“

56) M. N. O. Dec. II. Obs. 17.

57) De musica w. o.

58) Est etiam mechanicum quid in sonis fortibus, vt cerebrum conturbent, sanguinem exagitent, et denique speciem faciant febris. A tympani pulsatione sanguinis velocitatem augeri, cum qua de vena incisa fluit, vtique legimus apud Blegny Zodiac. med. gallic. T. II. p. 149. Haller w. o. p. 505.

59) Tissot w. o. S. 288, 289. und Krüger de lege naturae §. 22, wie auch in den bekannten Schaarschmidtischen Jahrgängen.

„Schon vor zehn Jahren, fährt er fort, „verlangte man aus Hamm in Westphalen meinen Rath für ein siebenjähriges Kind, welches etwa seit zwey Jahren am Vermögen zu „sprechen so stark Noth gelitten hatte, dass „es ohne die äusserste Anstrengung auch nicht „eine Sylbe vorbringen konnte. Dies Kind „liebte ausserordentlich die Tonkunst und „brachte oft ganze Stunden am Klaviere zu. „Man bemerkte, dass zu gewissen Zeiten ihm „nur gewisse Töne Vergnügen machten, alle „andre ihm aber so zuwider waren, dass es „davon Zuckungen in den Muskeln der Augen, „des Gesichtes, der Kinnlade, zuweilen auch „in entferntern Theilen des Leibes bekam."

§. X.

Obschon oben (§. VI.) der medicinische Gebrauch der Musik im Allgemeinen angegeben ist, wird es doch nicht überflüssig seyn, hier noch einige specielle Regeln anzufügen.

Auch schon Unmusikalische würden es lächerlich finden, wenn man während dem Sturm eines hitzigen Fieberanfalles (im Stande der Hypersthenie) mit einer lärmenden, feurigen, brillanten Symphonie den Kranken in noch grössere Unruhe wollte zu setzen suchen. Und wer könnte wohl da für die Folgen stehen? Es ergiebt sich von selbst, dass, da sowohl in der Wahl der Instrumente, als auch der Musikstücke, auf das gesehen werden muss, was sich durch besänftigende Eigenschaften auszeichnet.

So wird hinwiederum, wenn die Krankheit aus der Klasse der Gemüthskrankheiten ist, oder aus der Klasse der Schmerzen, der Arzt zu beurtheilen sich angelegen seyn lassen, ob es ihm obliegt, durch die Musik den Kranken in eine Art von Betäubung oder Vergessenheit seiner selbst zu bringen, oder blos seine Aufmerksamkeit durch die Musik zu fixiren, und von dem unangenehmen Gegenstande, der die nächste Ursache der Krankheit ausmacht, abzuziehen.

Nicht minder, wenn ihn die Erfahrung lehrt, dass in einem gegebenen Falle, dieses oder jenes Instrument, diese oder jene Art von Composition, diese oder jene Singstimme etwas Eigenthümliches in ihrer Würkung äussert, den Gebrauch davon vorziehen.

Auch wird er das, was Idiosynkrasie in Rücksicht auf die Musik zu heissen verdient, wie nicht minder die mehrere oder mindere Fähigkeit, das Gute oder Schlechte an einer Musik zu empfinden, seiner grössten Aufmerksamkeit würdigen. Von einer Idiosynkrasie giebt das oben (§. VI.) aus Guyon citirte Weib ein Beyspiel, die sich mit Trommel und Pfeife kuriren liess, während wohl viele Kranke für solch eine Musik dem Arzte würden sehr übel verpflichtet seyn.

Die Erziehung und das Kunstgefühl seiner Kranken kann ihm auch über ihre grössere oder kleinere Fähigkeit, den Werth guter Musik zu schätzen, ziemliche Auskunft geben. Hat er es vollends mit Leuten zu thun, die selbst Künstler oder Dilettanten sind, so bleibe er ja mit seiner musikalischen Kurmethode weg, wenn sie nicht im Stande ist, die selekteste Arzney in ihrer Art aufzutischen. Ein Dilettant oder Künstler wird auf eine schlechte Musik, statt besser zu werden, kränker.

§. XI.

Folgende dem Ritter Jaucourt [60]), als Verfasser des Artikels von der Musik in der alten Pariser Encyclopédie, gehörige Anmerkungen stehen hier an rechter Stelle:

Man sehe beym medicinischen Gebrauche der Musik:

60) Encycl. w. o. S. 99.

1) Auf die Natur der Krankheit;

2) auf die Neigung des Patienten zur Musik. Es ist gewiss eine seltene Sache, dass der Besitz eines Gutes, wornach man mit Leidenschaft, die in diesem Falle eine Stimme der Natur zum Besten der ihre Bedürfnisse fühlenden Menschheit ist, getrachtet hat, nicht von erwünschter Würkung seyn sollte. Man sehe ferner:

3) auf den Eindruck einer kleinen Musik auf den Kranken, und man wird bald inne werden, was sich von einer längern und fortgesezten musikalischen Unterhaltung erwarten lasst.

4) Lassen sich die auf Musik weisenden Heilanzeigen in den genannten oder ähnlichen Krankheiten aus der Unwürksamkeit anderer bereits angewandter Mittel herleiten.

5) Muss man sich ja gesagt seyn lassen, im (idiopathischen) Kopfwehe und Ohrenschmerz nicht mit Musik heilen zu wollen. Kranke, die an diesen Uebeln leiden, gleichen einem mit entzündeten Augen, (Chemosis) dem sowohl das Licht unerträglich ist, als auch die buntesten lebhaftesten Farben nur grössern Schmerz erwecken würden.

§. XII.

Noch zur Zeit ist, im allgemeinen betrachtet, der musikalische Apparat an den wenigsten Orten so beschaffen, dass er den Wünschen dessen, der ihn bey Krankheiten anwenden will, vollkommen entspräche. Daher sind folgende Vorschläge nicht unbedeutend:

Man bringe aus der Mode gekommene Instrumente aus der Klasse der besänftigender wieder in die Mode. Dahin rechne ich die Laute, die Harfe, die Viole d'Amour, die Gambe, das Baryton, die Hautbois d'amour, den Basson d'amour und die Flûte à bec. Es bedarf bey allen diesen Instrumenten noch lange nicht der Stärke eines Virtuosen, um angenehm darauf zu spielen und medicinische Dienste damit zu leisten: wenn der Spieler oder Bläser nur gut ist, so ist es leicht, dabey nicht daran zu denken, dass es vortrefflich seyn könnte.

Instrumente aus der lärmenden Klasse empfiehlt Wilhelm Amand Schmidt in Wien, Verfasser der philosophischen Fragmente über die praktische Musik, Leuten von hartem und schwerem Gehör: namentlich die Pauken, Trommeln, Trompeten, Triangel und andre Bestandtheile der Janitscharenmusik, und deutsche und englische Tänze damit begleitet. Es hätte dieser Empfehlung nicht bedurft, da diese Instrumente sich jüngern Musikliebhabern von beyderley Geschlecht, zumal den tanzlustigen, von selbst empfehlen.

Noch ist ein Hindernis der medicinischen weitverbreiteten Anwendung der Musik darin zu suchen, dass man sie, aus Schlendrian, bey uns Deutschen, noch allzusehr auf Konzert, Kirche und Theater einschränkt, und ihr das Verdienst, auch in kleinern Zusammenkünften und Gesellschaften allgemeine Unterhaltung seyn zu können, weit weniger zugesteht, als billig ist. Die Art von Leuten, welche, nach Zachariä Ausdruck

— mit Beten den Vormittag schänden, mit Lästern den Abend,

haben leider mit ihren Urtheilen noch immer grössern Einfluss, als sie verdienen, und durch sie ist auch der Gedanke ziemlich allgemein verbreitet, Musik sey um deswillen ein tadelhafter Zeitvertreib, weil es von ihrer Natur unzertrennlich ist, dass sie gehört wird. Der ehrliche Roderich a Castro [61]) hat diese Leute schon mit lebenden Farben geschildert, indem

61) Medic. polit. w. o. L. IV. cap. 16. pag. 177.

er beybringt, was sie sagen würden, wenn sie von medicinischem Gebrauche der Musik was zu hören bekämen. Hier sind seine Worte: „Scio, quam sit difficile, ab imbutis semel „opinionibus homines diuellere, non in his „modo, sed in multis aliis, quae luxatis om„nino insistunt fundamentis, quod quidem cor„rigere nimis sit arduum et laboriosum. Si „in bello, ad ingulandos homines, a quibus „nunquam fuerat laesus, ob mercedem con„ductus; aut certe in pace laruatus bacchana„lia celebrando, et in aliis exercitiis plane „belluinis ac gentilitiis, in quibus homines „brutorum naturam induunt, quis occubuisset, „honeste ac pie decessisse putaretur: si quis „vero in morbo musicam adhibet, qua angelis „homines similes fiunt, idque jussu medicorum „et impellente necessitate, ad demulcenda me„lancholiae symptomata, quibus saepe pericli„tatur, parum pius a vulgaribus quibusdam „censetur."

Es ist inzwischen vom angetretenen neunzehnten Jahrhunderte zu hoffen, dass, je mehr nach und nach Aufklärung in der Denkart und Billigkeit in der Handlungsweise Vorurtheile und Lästerungen verdrängen, je mehr auch die gewiss unter die edlen Künste gehörige Tonkunst in ihre Rechte werde eintreten können. Es bedarf nur des Vorgangs glänzender Beyspiele, die dem Afterredner und der Afterrednerin Zaum und Gebiss anlegen, und ein Siegel auf ihr ungewaschenes Maul drücken.

§. XIII.

Ein ferneres Hindernis, welches durch allen Spekulationsgeist der Notenhändler noch nicht genugsam gehoben worden, liegt in dem noch ziemlichen Mangel an Musikstücken, die auch dem gefallen und interessant seyn könnten, der nicht gerade zum Kenner oder Meister in diesem Fache gebohren ist. Die allermeiste Musik ist zu gelehrt für Ohren, die mit den Geheimnissen der Kunst nicht durch Unterricht und Uebung selbst bekannt sind. Ein Wink zur Auswahl!

Auch alte aus der Mode gekommene Musik ist zu medicinischem Gebrauche nichts weniger, als zu verachten; besonders, wo es nöthig ist, mehr auf das Zwerchfell, als irgend ein andres Organ zu würken, und durch heilsame Erschütterungen desselben Anfänge von Verstopfungen in den Eingeweiden zu zertheilen. Es ist im Verlaufe dieser Abhandlung schon ein andres Beyspiel hiervon angeführt worden.

§. XIV.

Ich schliesse mit Tissot's Worten: „Mich „dünkt, man sey berechtigt, zu schliessen, „dass der Eindruck der Musik auf das Nerven„system sich allzudeutlich auszeichne, als dass „ein Zweifel an ihrem Einflusse auf die Gesund„heit und ihrem Vermögen zur Heilung vieler, „insonderheit der Nervenkrankheiten, beyzu„tragen, übrig bleiben könnte. Zu wünschen „ist es allerdings, dass man sich derselben in „verschiedenen Arten des Wahnwitzes, wie „auch in der sogenannten gelehrten Krankheit „bediente; und ohne Zweifel könnte man sich „bessere Würkungen von derselben versprechen, „als von der ganzen Stinkapotheke, womit „man so eigensinnigerweise die armen Hypo„chondristen zu quälen pflegt. Die Tonkunst „ist ein Mittel, welches ohne Zwang kann an„gewendet, und so lange fortgebraucht werden, „als es nöthig zu seyn scheint, und nie ist sie „mit einer Ungemächlichkeit verbunden. Sehr „verdrüsslich ist es fürwahr für jeden recht„schaffenen Arzt, dass durch hundert Ur„sachen er oft ausser Stand ist, seinen Pa„tienten den Gebrauch von ekelhaften und „beschwerlichen Arzneyen zu ersparen, und „angenehm muss es also einem solchen seyn, „zuweilen auch angenehme verordnen zu „können. Und die Musik würde unter Mit„teln dieser Art, was die unmusikalischen „Strohmänner auch einwenden mögen, immer

„den grossen Vorzug haben,' dass wenn sie „auch die Ursache des Uebels nicht weg„nehmen kann, sie doch die Empfindung „desselben suspendirt."

Recensionen.

1) *Variations tirées des derniers Quatuors de Mr. Joseph Haydn, arrangées pour le Clavecin ou Pianof. par Mr. l'Abbé Gelinek.* à Vienne, chez Jean Cappi. (Pr. 24 Xr.)

2) *X Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur une pièce tirée du Ballet d'Alceste, composées et dediées à Madem. Casentini par Mr. l'Abbé Gelinek.* à Vienne, chez Jean Cappi. No. 14. Pr. 1 Fl.)

3) *Grand Trio pour le Clavecin ou Pianoforte avec un Violon et Violoncelle, composé et dedié à Madem. la Baronne Emilie d'Asch, par Mr. l'Abbé Gelinek, Oeuvr. 21.* à Vienne, chez Jean Cappi. (Pr. 2 Fl.)

Das sind die neuesten Produkte dieses nicht unbekannten und geschickten Komponisten. No. 1. gehört eigentlich nicht hierher; die Var. sind nämlich nicht, wie man nach dem Titel vermuthen könnte, aus Haydns neuesten Quartetten gezogen, sondern es sind Variat. Haydns in einem dieser Quartetten, ausgezogen, arrangirt, für das Pianoforte. Die Var. sind sehr schön und bekannt, der Auszug ist recht gut gemacht; es ist weniges verlohren gegangen, und, wie es hier zusammengestellt ist, lässt sich alles ziemlich gut auf dem Pianoforte vortragen.

No. 2. hat nur ein fremdes Thema, die Var. sind von G. Sie sind mit Geschicklichkeit und Erfahrung geschrieben, obschon ohne ausgezeichnete Originalität, und bleiben in Geist und Manier frühern Var.Sammlungen dieses Verf. ähnlich. Sie können als gute Uebungsstücke für Klavierspieler, die schon eine nicht unbeträchtliche Fertigkeit erlangt haben und deren noch mehr erringen wollen, empfohlen werden; denn ohngeachtet nicht wenig eben modisch gewordene Prunkfiguren für Virtuosen vorkommen — wie z. B.:



so ist doch nichts gerade gegen die Hand und das Instrument.

Mit No. 3. hat es der Verf. ernsthafter genommen. Das Trio hat, wie sich der Musiker ausdrückt, mehr Gearbeitetes, und, besonders das erste Allegro, eine gute Ausführung der Hauptideen. Nur sollte dieser, so wie viele andere Komponisten, bedenken, ob denn auch die von ihnen künstlich ausgeführten Gedanken einer solchen Ausführung werth wären. So ist es, dem Rec. wenigstens, eine Pein, in gar mancher Kirchenmusik einen wenig bedeutenden Satz, der allenfalls, als Zwischensatz flüchtig berührt, sich hätte leidlich hören lassen, zu einem Fugenthema erhoben und nun durch alle Künste des Fugensatzes durchgeführt zu hören; und ihm fällt allezeit jenes Wort des Franzosen über den Eyerkuchen beym Donnerwetter ein. Weniger, aber denn doch einigermassen ist es derselbe Fall bey freyerer Ausführung der musikal. Ideen in Instrumentalmusik, wie die vorliegende. Es giebt freylich wohl eine sehr angenehme Weise, an sich unbedeutende Ideen kontrapunktisch und künstlich durchzuführen; es ist aber die humoristische, in welcher J. Haydn so einzig ist, und wo Einem, selbst bey dem seriösesten Schein, das Bewusstseyn bleibt, es sey doch nur Scherz damit. Wer davon Beyspiele haben will, die man gleich bey der Hand haben kann, der vergleiche mehrere Finale oder die meisten sogenannten Menuetten in Haydns neuern Sinfonien, oder den, gerade in dieser Rücksicht, allerliebsten

Klaviersatz, Haydns Werke, Ausg. Breitkopf-Härtel, Heft IV. S. 25. folgg. Dann gleicht diese Ernsthaftigkeit in der Absicht und Würkung dem tragischen Schein mancher Partien in den Lustspielen der Spanier oder in Gozzi's Mährchen. So etwas lässt sich aber, ohne von der Natur mit der Gabe dieses Humors ausgerüstet zu seyn, durchaus nicht mit Glück machen. Der Leser nehme diese Ausschweifung, zu welcher uns diese Arbeit des Hrn. G. veranlasste, nicht so auf, als wenn dies Trio ganz verfehlt wäre; es gehört wirklich unter die auszeichnenswerthen Produkte des gegenwärtigen Jahres.

Das Blumenmädchen, eine Operette in einem Akt, von Friedrich Rochlitz, in Musik gesezt von Bierey. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Der Geist der Musik zu diesem kleinen freundlichen Werkchen ist bey Gelegenheit der Aufführung desselben auf dem Theater in Leipzig, von der Redaktion selbst bemerklich gemacht und gewürdiget worden. Zu dieser Beurtheilung habe ich nur folgendes hinzuzusezzen. Sie ist mehr streng, als nachsichtig zu nennen, und das ist ganz recht. Zu dem, was dort im Einzelnen angeführt ist und was man anders wünschen könnte, rechne ich noch einige Kleinigkeiten in der Deklamation und Accentuation der Worte — z. B. S. 57. „Fort will i c h, die Welt durchzuziehen," anstatt: „F o r t will ich" u. s. w.; das „Ich besinne mich" S. 25. wenn nämlich nicht hier eine Irrung im Druck ist: die zu fremden Ausweichungen in dem, beym Dichter, ganz einfachen Chore, S. 49. „der Freundlichkeit und Jugend" u. s. w.," und den allzukurz abgebrochenen Schluss. Doch ist es vielleicht die Meynung des Komponisten, dass dies Chor mit dem Tanz wiederholt werden soll, was dann aber angegeben seyn sollte; wenigstens wird es sich, meiner Meynung nach, mit dem Tanze wiederholt, besser auf dem Theater machen. Zu dem, was in jener Anzeige gelobt ist, setze ich hinzu, die gute Haltung der Charaktere der handelnden Personen in der Musik, welche Haltung zwar vom Anfang bis zu Ende des Stücks nicht zu verkennen ist, aber besonders hervortritt in dem Terzett, und wenn man die zweyte Arie des Mädchens mit der Arie des Liebhabers: Mich verlassen, du, mein Leben u. s.w. vergleicht. Ich hebe dies um so lieber aus, da man bey den meisten jetzigen Opernkomponisten die unverzeihlichste Nachlässigkeit gerade in diesem nothwendigen Erfordernis findet — gerade in diesem, durch welches doch erst eine Musik wirklich dramatisch wird.

Der Klavierauszug ist von dem Komponisten selbst mit vieler Sorgfalt geschrieben worden. Liebhaber, von noch gar wenig musikalischen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, werden bey einigen Stellen wünschen, dass weniger gethan wäre, oder wenigstens, dass man sich überall, bey Stellen, die nicht gut von Einem auf dem Klaviere ausführbar, sondern um das Ganze anschaulich zu machen und den Gang der Hauptstimmen nicht allzusehr zu unterbrechen, hingeschrieben sind — für das weniger Unentbehrliche der kleinen Noten bedienet hätte. Der Kenner aber wird diese Fülle Hrn. Bierey verdanken, und auch der nur nicht ganz unerfahrne Liebhaber sich leicht helfen können.

Da diese Operette, bis auf das Finale, nur drey singende Personen hat, so ist sie um desto leichter beym Pianoforte, oder auch auf Privattheatern auszuführen; bey solchen Gelegenheiten kann man aber nicht immer auf einen genug instruirten Direktor rechnen, darum setze ich her, dass man — das Presto der Ouvertüre, den Schluss des Terzetts von S. 30. und die Allegrosätze des Finale's von S. 50 an, abgerechnet — alle andere Tempo's etwas moderater zu nehmen habe, als man jezt gewöhnlich Sätze mit den hier beygeschriebenen Ueberschriften zu nehmen pflegt. Druckfehler habe

ich, in den Noten, nur Einen, S. 46. lezte Zeile des Basses, Takt 6, wo das g, es seyn muss, im Texte folgende bemerkt: Es ist zu lesen: S. 26, in der Romanze: Wir suchten schon als Kinder so gern, so gern uns auf u. s. w. S. 40. Wie? wissen Vassallen 'was besser? S. 56. Mit weissen Rosen kränzen wir unsrer Schwester Haupt; und S. 62, in der Tenorstimme: So hab' ich dich, du Theure, wieder.

Trois Sonates pour le Fortepiano avec accomp. de Flûte ou Violon, comp. par D. Steibelt. Op. 45. Paris. — (Pr. 2 Thlr.)

Diesem äusserst fruchtbaren Komponisten geht es, wie vielen Frauen: wenn sie gross seyn wollen, werden sie klein, wenn sie klein seyn wollen, werden sie — wenn auch nicht gross, doch artig und interessant. In diesen sehr leicht auszuführenden Sonaten will Herr St. klein seyn, und wird dadurch hin und wieder wirklich angenehm. Zuweilen hat er es sich jedoch gar zu bequem gemacht, wie in dem Rondo S. 6., welches das leidige: Freut euch des Lebens, (das Einen noch immer verfolgt, wie jenen Engländer das Malborougsliedchen) zum Thema hat — was man nämlich bey solchen Sachen „zum Thema haben" nennet.

La grande Marche de Bonaparte en Italie, composée pour le Fortepiano avec accomp. de Tambourin par D. Steibelt. à Paris. (Pr. 21 Gr.)

Man verstehe das grande auf dem Titel recht; es soll, ausserdem, dass es das Werkchen besser verkaufen helfen soll, diesen Marsch von dem allgemein bekannten und so oft variirten sogenannten Bonaparte-Marsch unterscheiden: übrigens ist gar nichts Grosses daran und darin. Aber etwas recht Artiges. Thema und Variationen machen sich, als ein muntrer Scherz, mit dem Tambourin sehr hübsch, können aber auch allenfalls ohne letzteres vorgetragen werden und Liebhabern solcher kleinen artigen Tändeleyen gefallen. Der Stich ist schön.

Nachrichten.

Dresden, den 6ten Jun. Herr und Mad. Paer haben in Pillniz debütirt — Er durch seine Oper Griselda, sie, durch die Hauptrolle gleiches Namens darin. Die Oper ist als recht sehr schön schon bekannt; Mad. Paer gefiel ebenfalls sehr, und wird sich um destomehr im Beyfall erhalten, da sie mit den Vorzügen einer sehr gebildeten Sängerin zugleich die, einer besonders guten Schauspielerinn verbindet. Aber dieser Abend sollte noch durch eine sehr traurige Begebenheit bezeichnet werden. Mad. Andreozzi, bis zur Ankunft der Mad. Paer die erste Sängerin, war, um diese zu hören, mit einem angesehenen hiesigen jungen Kaufmann, der Musik liebte, nach Pillnitz gefahren, und beyde liessen sich nach der Oper, wie gewöhnlich, mit vielen andern Dresdnern, mit der Fähre über die Elbe setzen. Die Fähre war sehr besezt, ihr Wagen stand sehr nahe am hintern Rande derselben, sie und ihr Begleiter waren nicht ausgestiegen; das Pferd wurde durch irgend etwas, wahrscheinlich durch den Ruck beym Anlanden, irre, ging zurück, der Wagen stürzte hinten hinab, riss Pferd und Mann mit sich, und obschon augenblickliche Hülfe geleistet wurde, konnte doch nur der Kutscher gerettet werden. Mad. Andreozzi und ihr Begleiter blieben tod. Heute wird sie begraben, und ihr trauriges Geschick erweckt hier die allgemeine Theilnahme um so mehr, da sie, wenn auch nicht als prima Donna alle die vorgefassten hohen Erwartungen erfüllt hat, doch eine schätzbare Künstlerin, und noch mehr, eine gebildete, wackere, und liebenswürdige Frau war.

Berlin, den 25 May 1802. Gestern ward im königl. Nationaltheater: Sulmalle, ein lyrisches Duodrama, vom Hrn. Herklots, gegeben. Die Musik ist vom königl. Musikdirektor Herrn Weber und verdient, wegen ihrer vortrefflichen Instrumentaleffekte eine weitere und besondere Anzeige. Sie ist ausserordentlich schwer zu exekutiren und wurde vom Orchester an den schwierigsten Stellen mit vieler Genauigkeit gegeben.

Das Ganze ist ein Theaterstück, welches mit gar gutem Erfolge auch in Konzerten kann aufgeführt werden, und in dieser Rücksicht ein neuer, glücklicher Versuch: blos durch Gesang und Instrumentalmusik darzustellen, was sonst nicht ohne Handlung hervorgeht.

Die ganze tragische Katastrophe ist, gleichsam auf einem dunkeln Hintergrunde aufgetragen, wozu die Ouvertüre die Hauptmomente angiebt. Das Theater stellt eine rauhe irländische Gegend vor. Ein alter Druide sizt vor seiner Höhle und singt in seine Harfe, den so eben begriffenen Streit zwischen Kathmor und Fingal, dessen Geräusch in der Entfernung gehört wird und dessen Ursach hier weiter nicht wichtig ist. Es erscheint Sulmalle, welche ihrem Geliebten Kathmor in Mannskleidern, bewaffnet gefolgt war, und hier das Ende der Schlacht, dessen Getümmel immerfort in der Entfernung gehört wird, abwarten will. Hier wollte sie Kathmor nach der Schlacht abrufen. Das Getöse von den Bergen her lässt endlich nach und zulezt wird alles still; Kathmor erscheint auf der Höhe des Berges; Sulmalle wird sein gewahr und eilt auf ihn zu; er verschwindet wieder; noch einmal erscheint er, doch es ist nur sein Geist in eine lichte Wolke gehüllt (welches Sulmallen ein Traum prophezeit hatte, wenn Kathmor nicht lebendig aus der Schlacht zurück kehrte). Sulmalle, nun des Todes ihres Geliebten gewiss, überlässt sich hier ihrer einsamen Verzweiflung. Der Druide, mit mehrern Bewohnern des Berges suchen sie zu trösten, doch sie ergreift von ihnen unbemerkt ihr Schwerdt und tödtet sich selbst.

Die Behandlung des Süjets ist gross und kühn; da es ganz kriegerisch ist, so ist die Sinfonie nebst allen Hauptmomenten in diesem Charakter gehalten und selbst in den Momenten der Ergiessung und Herzlichkeit schimmert dieser Charakter überall durch. Unter den neuern musikalischen Theaterprodukten ist diese Musik eine der allervorzüglichsten und auswärtige Theater- und Konzertdirektionen, die mit guten Orchestern versehn sind, werden an der Anschaffung dieser Partitur, welche etwa eine kleine Stunde spielt, eine gute Acquisition machen, indem Hr. Weber ohne Zweifel nicht abgeneigt seyn wird, seine gute Arbeit weiter verbreitet zu sehn.

Madame Schick sang und spielte die Rolle der Sulmalle sehr kraftvoll und brav. Sie trat nach einer schweren Krankheit zum ersten male wieder auf und wurde von dem zahlreichen Publikum mit lautem und längst verdienten Beyfall empfangen. Herr Gern sang die Rolle des alten blinden Druiden sehr sanft und mit Beyfall.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. №. XV. 1802.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel.

Alexander, J., Anweisung zum Violoncellspielen. gr. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Bergt, A., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. I. 2 Thlr.

Bierey, Oper (von Fr. Rochlitz.) das Blumenmädchen, im Klavierauszug. 2 Thlr.

— — Arie aus derselben Oper: Ach, wo seyd ihr hin geschwunden. 4 Gr.

Campagnoli, 6 Solos pour Violon et Violonc. ou Viola. Op. 6. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Thèmes variés p. 2 Viol. Op. 7. 16 Gr.

— — 3 dito — — Op. 8. 16 Gr.

— — 3 Duos p. Violon. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Sei Fughe per Violino solo. Op. 10. Liv. I.

Cherubini, der Wasserträger (les deux Journées) Oper in vollständigem Klavierauszug vom Musikdirektor Bierey. 3 Thlr.

Chladni, E. F. F., Lehrbuch der Akustik mit vielen Kupfern, gr. 4 Schrbp. 4 Thlr.

Doisy, Allgemeine Grundsätze für die Guitarre, dieselbe leicht und vollständig spielen zu lernen, sowohl für Anfänger als solche, die schon einige Fortschritte auf diesem Instrumente gemacht haben. 1 Thlr.

Eck, Fr., Concertante pour deux Violons principaux av. Accomp. de l'Orchestre. Oeuvr. 8. 2 Thlr.

Haydn, Die Jahreszeiten, nach Thomson. Mit englischem und deutschem Texte, in Partitur. 2 Hefte. 12 Thlr.

— — — — mit franz. und deutschem Text. 12 Thlr.

— — Die Jahreszeiten, im Klavierauszug, mit franz. und deutschem Text. 5 Thlr.

— — — — mit engl. und deutschem Text. 5 Thlr.

— — — in Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arrangirt von A. E. Müller, L. 1. (Frühling und Sommer.) 3 Thlr.

— — Oeuvres compl. pour le Pianoforte. Cah. IV. 5 Thlr.

Haydn, J., Messe, (neue grosse) No. I. in Partitur. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenp. 3 Thlr.

Lacroix, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 15. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. X. 3 Thlr.

— — Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. XI. 3 Thlr.

— — Concert pour le Pianoforte. No. 7. 2 Thlr.

Reinike, Duett mit Begleitung von Fagott, Guitarre und Bass. 4 Gr.

Zumsteeg, J. R., Trauerkantate, in Partitur. 1 Thlr.

— — do Klavierauszug. 12 Gr.

— — das Pfauenfest. Oper im Klavierauszuge. 5 Thlr.

— — Kleine Balladen und Lieder 4r H. 1 Thlr. 12 Gr.

Portraits.

Albrechtsberger.	8 Gr.	Jomelli.	6 Gr.
Beethoven.	8 —	Krommer.	8 —
Benda	6 —	Naumann.	6 —
Chladni.	6 —	Paesiello.	8 —
Clementi.	8 —	Pär	8 —
Cramer.	6 —	Piccini.	8 —
v. Dittersdorf.	6 —	Pleyel.	8 —
Graun.	8 —	Salieri.	8 —
Hänsel.	8 —	Schulze.	6 —
Hasse.	8 —	Schweizer.	6 —
Haydn, M.	6 —	Zumsteeg.	6 —

* Die Titelkupfer zu den Haydnschen, Mozartschen, Zumsteegschen Werken etc. sind auch einzeln und ohne Schrift bey uns zu haben.

Pränumerations-Anzeige über ein neues Choralbuch vom Herrn Organist Kittel.

Den Choralgesang, der immer ein vorzügliches Beförderungsmittel der religiösen Erbauung ist, und bleiben wird, in seiner ursprünglichen Würde und Reinheit zu erhalten, oder vielmehr, wie es in so

manchen Kirchen nöthig ist, wiederherzustellen, muss der Wunsch aller aufgeklärten Religionsverehrer seyn. Dieser Wunsch kann nicht besser erfüllt werden, als durch gute Muster einer zweckmässigen Behandlung dieses erhabenen Gesanges, für diejenigen Organisten, die nicht genug Kenntnisse und Fähigkeiten zu der, in der That nicht leichten Kunst, besitzen, den Choral-Gesang vierstimmig rein zu spielen, und durch angemessene Vorspiele einzuleiten.

Der berühmte Organist, Herr Kittel in Erfurt, der einzige noch lebende Schüler des grossen Sebastian Bach, hat während seines Aufenthalts in Altona, ein solches Meisterwerk, zwar eigentlich für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen ausgearbeitet, demselben aber auch eine solche Einrichtung gegeben, dass es, von allen Organisten mit Nutzen gebraucht werden kann, weil es, ausser verschiedenen neuen, fast alle bekannte ältere Kirchenmelodien in sich fasst.

Es enthält beynahe 200, nicht allein bezifferte, sondern auch zum Nutzen derjenigen, die mit dem Vortrage einer reinen Harmonie nach blossen Ziffern nicht vertraut genug sind, und zum Gebrauch der Singeschulen, vierstimmig ausgesezte Choral-Melodien, nebst eben so vielen kleinen Vorspielen, die sich durch die darin wahrzunehmende Kunst des Kontrapunktes sowohl, als durch ihre geistvolle und herzerhebende, der im Choralgesange herrschenden Empfindung ganz natürlich sich anschmiegende Melodie, den Kennern und Liebhabern sehr empfehlen werden.

Dieses, selbst für diejenigen, die die Kunst des reinen Satzes gründlich erlernen wollen, sehr belehrende Werk, wird jezt für meinen Verlag in der Breitkopf- und Härtelschen Druckerey in Leipzig, gedruckt, und an dem Aeusseren desselben wird nichts gespart werden, was ihm zur Empfehlung dienen könnte.

Um dieses Meisterwerk so wohlfeil als möglich zu liefern, und mich zum Theil für meine beträchtlichen Kosten zu sichern, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und biete es bis zu Ende des Januars 1803 für den Pränumerationspreis von 3 Thlr. 8 Gr. Sächs. (oder 9 Mk. Schl. Holstein. Courant oder 6 Fl. Reichsgeld) an. Subscription ohne wirkliche Vorauszahlung wird nicht angenommen. Alle Buch- und Musikhandlungen werden ersucht, gegen billige Provision Pränumeration darauf anzunehmen. Pränumerations-Sammler, welche sich direkt an mich oder an die Herren Breitkopf und Härtel wenden, erhalten das sechste Exemplar frey.

Nach Verfluss der Pränumerationszeit wird ein Verzeichnis der Pränumeranten nachgeliefert, und nachher kein Exemplar unter 5 Rthlr. abgelassen.

Das Ganze wird zwischen 50 und 60 Bogen in grossem Format halten, und schon zu Anfang des Septembers d. J. ausgegeben werden.

Leipzig, in der Ostermesse 1802.

Johann Friedrich Hammerich,
Buchhändler in Altona bey Hamburg.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Steibelt, D., La grande Marche de Bonaparte en Italie p. l. Pianof. av. acc. de Tambourin. 21 Gr.
— — Ouverture Turque p. l. Pianoforte, Violon et Vlle. 1 Thlr.
Cramer, I. B., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 23. 2 Thlr. 6 Gr.
Hermann, 9me Pot-Pourri pour le Pianof. 18 Gr.
Haydn, J., Sinfonie concertante arr. p. le Clavecin av. acc. de Fl., Viol. et B. ad lib. par Lachnith. 1 Thlr. 12 Gr.
Clementi, M., 3 Sonates pour le Pianof. avec Fl. ou Viol. et B. Op. 32. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3 Sonates p. do. Op. 33. 2 Thlr.
— — 3 Sonates p. l. Pianof. Op. 34. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3 Sonates p. l. Pianof. (la derniere av. Viol. ou Fl. et B.) Op. 35. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 2 Caprices pour le Pianof. Op. 36. 1 Thlr. 12 Gr.
Mozart, W. A., Seelenmesse (Requiem) im Klavierauszuge. 2 Thlr. 8 Gr.
— — Quintetto pour le Cor, Viol., 2 Violes et Vlle. Op. 109. 19 Gr.
Haydn, J., 3 Duos faciles et progressives p. 2 Violons. Op. 99. 1 Thlr.
Steinfeld, A. I., 3 Airs variés p. 2 Cors. Op. 23. 20 Gr.

(Wird fortgesezt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Junius. No. 39. 1802.

Miscellen.

Ehrenrettung des berühmten Ritters Renaut Schatline de Cousy, Troubadours aus dem 12ten Jahrhundert gegen einige neuere wider ihn erhobene Vorwürfe und Beschuldigungen.

Renaut Schatline de Cousy, berühmt durch ritterliche Tapferkeit; weit mehr aber bekannt durch Fayels rasende Eifersucht u. s. w. verfertigte zur Zeit seiner Minne und Abentheuer mehrere Gedichte mit den dazu gehörigen Melodien, wovon einige bis auf uns gekommen sind.

Wenn die glühenden Empfindungen der Liebe für ein schönes Weib zu Gesang und Dichtkunst begeistern: so verfehlet das Herz nur selten den Weg der Wahrheit. Dieser Erfahrung gerade entgegen, wird die Komposition des Renaut vielmehr als ein Beyspiel musikalischer Geschmacklosigkeit des 12ten Jahrhunderts aufgestellt, und beschuldiget: dass, wegen Mangel harmonischer Kenntnisse damaliger Zeit, in den melodischen Fortschritten keine Rücksicht auf die Beziehung der Akkorde genommen, und daher zu seinen Gesängen kein natürlich fliessender Bass zu setzen möglich sey. Die hierzu gehörigen Beweise sind nebst der Uebersetzung in moderne Noten aus la Borde Essay sur la Mus. ancienne et mod. entlehnt. Nur findet sich bey dem neuen Abdruck der kleine Unterschied, dass durch die willkührlich hinzugefügten Versetzungszeichen eine unrichtige Tonart angegeben wird.

Die Frage: ob, und was für eine Harmonie die Tonkünstler verflossener Jahrhunderte im Gebrauch gehabt haben, ist durch den Scharfsinn der vorzüglichsten Schriftsteller aller gebildeten Nationen hinlänglich nach jedermanns Verlangen sowohl für als gegen die Sache bewiesen, und bestritten worden. Es kommt einzig darauf an, von welcher Seite man, seiner individuellen Meynung zu Folge, bedient seyn will. Es lässt sich begreifen, warum man über Dinge, woran alles blosse Vermuthung ist, nicht ganz ins Reine kommen kann: wie es aber zugeht, dass auch da, wo die Natur der Sache selbst das Wort führet, kein Ziel sich vorfindet, dass man lieber Gewährsmänner vor die Lücke schiebet, die keine Musik verstanden; auf Regeln sich beruft, deren Erfinder keinen Ton in der Kehle, und im Herzen keine Empfindung hatten, und welche Regeln nicht für, sondern gegen die profane Musik gemacht worden sind: dies wäre etwas schwerer zu errathen, fänden sich nicht über den Geist des Menschen in den Werken vorzüglicher Männer hierüber hinreichende Aufschlüsse. Wenn es wahr ist, dass eine in Rücksicht der Akkorde beziehungslose Melodie keinen regelmässigen Bass zulasse: so muss der Satz umgekehrt, nämlich: dass alles, was auf eine reine Folge der Harmonie zurückgeführt werden kann, auch aus derselben entwickelt seyn müsse, gleiche Gültigkeit haben. Es ist völlig einerley, ob das Produkt der Leitung des Gefühls, oder einer Menge von Kunstregeln seine Entstehung zu verdanken habe, und ob der Interpolirbass fliessend, oder nicht fliessend sey. Die Entscheidung hierüber ruhet auf der Uebersetzungs-Methode, welche durch den Nichtgebrauch, oder den Gebrauch des halben Tones (la note sensible) in zweyer-

ley Arten zerfällt. Bey der ersten Art, d. i. bey dem Nichtgebrauche, oder, was vielleicht noch schlimmer ist, bey dem willkührlichen Gebrauche des halben Tones, werden die musikalischen Hieroglyphen unserer Vorfahren, nach den Regeln der berühmten authentischen, und plagalischen Tonarten, übersetzt. Die melodischen Fortschritte, so wie die Vermischung der Tonarten, mögen ausfallen wie sie wollen: man hat seine Schuldigkeit gethan, wenn hin und wieder das f und c erhöhet, und das h erniedriget wird. Nach diesen Grundsätzen ist unläugbar das Lied des Renaut in der neuen Darstellung behandelt worden; hier ist der Beweis *).

Wer etwas übriges thun, und sich ein volles Fest geben will, spiele diese Uebersetzung nach der Weise des Organums zur Zeit Hucbald's und Guido's. Eine kleine Probe wird dieses Verfahren erklären **).

Kompositionen dieser Art machen wenigstens einen Theil jener Wunderkraft begreiflich, die so oft für leeres Ammengewäsche gelten. Nur zu gewiss sang auf solche Weise der schönste Mund die feurigste Liebe aus dem Herzen; der Kranke musste vom Lager aufspringen und davon laufen, um nur der Qual seiner Ohren zu entfliehen. Tausende zogen lieber in den Krieg, als dass sie bey solchen Tönen tanzten. Hätte nicht der böse Geist Saul'n gereizt, den Harfenspieler David ermorden zu wollen: so wäre hundert gegen eins zu wetten, und zu gewinnen, der Tonkünstler präludirte nach obengenannten Regeln, und Saul hatte gesunde Ohren. O Athenäus! wenn, wie du sagest, die phrygische Harmonie schon die Gicht heilte, was muss erst ein Scharywary aller authentischen und plagalischen Tonarten nach solchen Grundsätzen bewürkt haben!! Die Verwunderung über das jemahlige Gefallen einer solchen Musik ist sehr natürlich: unmögliche Dinge haben das Erstaunen zur nächsten Folge. Unbezweifelt besass auch jedes verflossene Jahrhundert einen Blainville, wie wir den unsrigen noch besitzen; denn: nichts verändert sich, als die Form! Ohne der Pfeifen-Ordnung in den Orgeln der Alten nahe treten zu wollen, hat es doch wirklich weit mehr Wahrscheinlichkeit, dass der Organist nie die Melodie gespielt, sonder blos den Grundton nebst dessen Quinte ausgehalten, der Sänger aber die übrigen Intervalle des Akkords dazu angegeben habe. In einer Zeit, wo die Forderung galt: zu einem gegebenen Gesange eine höhere oder tiefere Begleitung, d. i., einen Discant oder Bass zu extemporiren, wo die Neigung der halben Töne ohne Versetzungszeichen errathen, und die Modulation dadurch bestimmt werden musste — lässt sich unendlich mehr zum Vortheil ehmaliger Kunst annehmen, als man zugestehen will. Indessen, da es jedem frey stehet, seine Meynung hierüber mit seinem Fassungsvermögen ins Gleichgewicht zu bringen, d. h., ohne Ueberzeugung zu glauben, oder zu zweifeln: so gilt es gleichviel, wohin die Wendung geschiehet, so lange man seine Meynung nur für sich behält. Aber ausgerüstet muss man seyn mit grundfesten Beweisen, dass sich gerade nach allen Verfahrungsarten, gar nichts aus dem Dinge machen lässt, welches der andere als verwerflich anerkennen soll. Im Ermangelungsfalle kommt die Erinnerung an Chodowiecki's Todten im Sarge zu sehr in's Gedächtnis. Bey der zweyten Uebersetzungsart! d. i., der zweckmässigen Anwendung der Halbtöne in allen Tonreihen, verfährt man, in Betreff der Modulation, ganz nach den Regeln der gegenwärtig üblichen Setzkunst. Das Uebrige wird aus Mart. Agricola's Musika figuralis vorbereitet. Wenn der allgemeine Gebrauch des Semitonium-Modi einer

*) Siehe die musikal. Beylage V. No 1. und 2.

**) Siehe die musikal. Beylage V. No. 3.

Vertheidigung bedarf: so liegt dieselbe schon zum Theil in der glücklichen Umwandlung aller alten guten Tonstücke, die nach der ersten Uebersetzungsmethode gar keinen Sinn enthalten; zum Theil aber auch in folgenden Grundsätzen, die (weil doch, wie jedermann glaubt, schon seit Salomons Tempelbau gesungen wird) von uns auf wenige Jahrhunderte zurück eben so viel Gültigkeit haben werden, wie die Behauptung, dass die Menschen damaliger Zeit keine Ohren hatten. Die Harmonie ist die Zwillingsschwester der Natur, wie diese entstand, ward jene zugleich gebohren: und so auch „mit dem ersten angeklungenen Ton waren alle Töne gegeben, auf- und niederwärts!" Ihrer Allgewalt empfänglich zu seyn, ist unser Ohr gebildet. Wir sind harmonische Wesen, daher ist der Zusammenklang, wie der einzelne Ton, unserer Empfindung verständlich. „Wer rein und „bestimmt die Scala, an der wir auf- „und niedersteigen, in sich hat, und „zugleich des Gesanges fähig ist: „singet unvermeidlich nach den Verhältnissen der diatonischen Dur- oder Moll-Tonleiter, nicht, weil er die ganzen und halben Töne derselben zu berechnen versteht, sondern weil er sie fühlet, fühlen muss; weil sie zu lebendig sprechen, und die Natur in ihm sie misst, und zählet, und weil es überhaupt leichter ist, der Natur zu folgen, als ihr zu widerstreben. So im Gegensatz: wer diese Skala nicht in sich hat, nicht rein empfindet, „dessen stumpfem Ohr, dessen falscher Stimme, „dessen Missgreifen der Hand, dessen gelehrt-misstimmtem Instrument wird Eulers ganze Musiktheorie zum musikalischen Gefühl „nicht helfen. Er wird nichts, als mangelhafte Gänge hören, keine reinenern Töne, als Schalle, und Klänge, „und nicht feiner urtheilen, als er „empfindet." Möglich ist es allerdings, dass der zum Gesange organisirte junge Mensch aus dem Umfang des ganzen Tonkreises nur wenig Töne auffasset, und wiederholet; aber rein wird er sie auffassen, rein wiederholen. Verschiedene Melodien der Kosaken und Irokesen sind einzig deswegen aller Welt bekannt geworden. So wars von lange her, so ist es gegenwärtig, so wird es bleiben. Einzelne Menschen, wie ganze Nationen, bestätigen dieses noch zur Stunde. Wer hat nie in seinem Leben einen gefühllosen, tonleeren Nachbar neben sich zu dulden gehabt? — und wer kann das Instrumentalgelärme der Marokaner für etwas anders halten, als für ein Gewirre von Tönen, welche durch Besessene hervorgebracht zu seyn scheinen? Das Gesumse auf O-Tahiti, dessen Intervallen-Grösse weder unseren halben, noch ganzen Tönen gleichkommt, und vom Anbeginn bis diesen Augenblick noch keiner Verbesserung fähig war, zeiget deutlich: dass sich da nichts verbessern lasse, wo die Natur die Anlage zur Verbesserung versagt hat. Die Notengattung des Liedes von Renault konnte bey der Uebersetzung keine Schwierigkeit veranlassen, in de la Borde Essai etc. findet sich alles deutlich und rein; demungeachtet sind nachstehende Anmerkungen hierüber unentbehrlich.

1stens. Mehrere Noten auf verschiedenen Stufen über einer Sylbe, oder einem einsylbigen Worte, werden alle über derselben Sylbe, oder dem einsylbigen Worte gesungen, worüber die erste Note stehet.

2tens. Zwey Longä, oder Semibreves, Minimiä u. s. w., oder eine Longa, und eine Brevis u. s. w. über einer Sylbe, oder einem einsylbigen Worte bezeichnen einen fortdaurenden Ton im Gehalt beyder Noten.

3tens. Drey Breves, Semibreves, oder Minimä u. s. w. über zwey Sylben, oder einem zweysylbigen Worte zerfallen in 2 Theile, wovon der erste lang, der zweyte kurz, oder im entgegengesezten Fall nach dem Erforderniss der Sprache kurz und lang gebraucht werden kann. (Diese bindbaren Figuren

vertraten ehemals die Stelle des späterhin beygesezten Punktes.)

4tens. Eine Brevis, die einen Abschnitt bildet, gilt gleich einer Longa; sie verursachet gewöhnlich einen kurzen Ruhepunkt, und dienet in ähnlichen Fällen zur Regel bey verkleinerten Notengattungen.

5tens. Alle Finalschläge sind von langsamer Bewegung, selbst bey gleichbleibenden Noten. Der gewöhnlich kurz abgebrochene Schlussfall verlässt bey seiner Vorbereitungsstufe den gleichartigen Gang, und tritt in freyes Halten und Schweben der Töne nach Willkühr und Wohlgefallen über.

Diese Notirungsweise findet sich von Renaut bis in die Zeit des Wolkensteiner d. i. von 1120 bis 1425 ziemlich genau. Ja, es giebt sogar Beyspiele lange nach der Einführung der punktirten Noten in den Melodien des Senfly, Brätl, u. a. m. Dass im Original, wovon die Abschrift des Renautischen Liedes genommen ist, durch die Unachtsamkeit des Abschreibers am Ende des Gedichts mehrere Zeilen fehlen, hat la Borde selbst gerügt. Bey genauer Untersuchung findet sich aber auch, dass zwischen der 13ten und 14ten Note eine Brevis ausgelassen, und bey der 5ten Sectionalzeile die vor dem Einschnitt stehende Hälfte (im Zeitverhalt einer Maxima) zu viel sey. Ob dieser lezte Fehler ebenfalls in der Urschrift stehet, ist mir unbekannt; dass ihn aber weder la Borde noch vielweniger der neue Darsteller bemerkt haben, hat seine Richtigkeit. Wie sehr durch diese beyden Fehler das Ganze verschoben werden musste, bedarf wohl keiner weiteren Zergliederung. Dagegen findet sich nach hergestellter Ordnung durch das ganze Lied eine solche Richtigkeit in dem Wechsel der Tonika, und Dominante, dem Gebrauche der zum Steigen oder Fallen sich neigenden halben Töne, des Rhythmus, der Modulation, Schlussfälle, Vorhalte, Verzögerungen, durchgehenden und Wechselnoten u. s. w., dass sich mit Sicherheit behaupten lässt: Renaut war mit allen Erfordernissen von der Natur für die Tonkunst ausgerüstet. Er war nicht nur einer der vollkommensten Melodisten seiner Zeit, sondern auch mit dem ganzen Umfange und allen Wendungen der Harmonie bekannt. Mit reinem Herzen voll Würksamkeit und Leidenschaft tönte die Harfe unter seinen Händen, getreu nach den Lehren seiner gewaltvollen Führerin. Sein Gesang ist der bestimmteste Ausdruck sehnsuchtsvoller Liebe. Wie von bangen Ahndungen durchdrungen, scheint er nach dem Vereinigungspunkt aller seiner Wünsche hingeblickt, und wahrgenommen zu haben: dass am fernen Ziele alles zu wagen — zu gewinnen — aber auch alles zu verlieren war. Hier ist das Lied *).

Ich bin weit entfernt, zu glauben, den ganzen Sinn dieses Liedes getroffen, und den Zauber, womit Renaut seine Töne beseelte, gefunden und entwickelt zu haben; aber soviel ist gewiss, dass alles, was ich daraus machte, vollkommen darin liegen musste, weil sonst auf immer meine Arbeit fruchtlos geblieben wäre. Wer es anders meynt, dem stehet frey zu beweisen, dass sich die Einschnitte, und Schlussfälle, wie ich sie bestimmte, nimmermehr nach unsern Tonverhältnissen, und den daraus zusammengesezten Akkorden bequemen, und fügen; aber nicht, weil es blos dieser oder jener Meynung, diesem oder jenem System widerspricht, sondern aus Gründen, welche zu befolgen die Natur der Sache selbst als unvermeidliche Gesetze vorschreibt.

Röllig.

---

*) Siehe die musikal. Beylage V. No 4.

Etwas über den berühmten italienischen Komponisten Niccola Jomelli.

Zur fernern Berichtigung einiger seiner Lebensumstände, und zur genauern unparteiischen Prüfung der Urtheile, die sich in verschiedenen deutschen Schriften über ihn, als Künstler, befinden.

(Aus Italien eingesandt, und aus dem Italienischen übersezt.)

Nikolaus Jomelli *) wurde zu Aversa, einer Stadt bey Neapel, gebohren. Sie ist in verschiedener Rücksicht berühmt, und vorzüglich durch die bekannte Comoedia Atellana — wenn es wahr ist, dass dieses Aversa das alte Atella ist, welches Andere für Acerra halten, von wo unser Policenello seinen Ursprung haben soll, welcher in gerader Linie, wie man sagt, vom Stupido, macco und buccone der Lateiner abstammt. Im Jahr 1730, als die theatralische Musik sich wieder erhob, wurde unser Jomelli in seinem sechzehnten Jahre von Aversa nach Neapel gebracht und in das Konservatorium de' Poveri di Gesù gegeben, um da gebildet zu werden. Einige Zeit darauf verliess er es und ging in das Konservatorium della Pietà de' Turchini, wo er von Prota, von Mancini und zulezt von Leo in den theoretischen und praktische Kenntnissen unterrichtet wurde, die einen Meister bilden. Die Musik war im Jahr 1737 in ihrem blühendsten Zustand, als Jomelli in einem Alter von drey und zwanzig Jahren seine erste Oper l'Errore amoroso für das neue Theater zu Neapel, unter Protektion des Marchese del Vasto Avalos schrieb, dessen Kapellmeister er sich auf dem Titel des Werkes nennet. Der Beyfall, den diese Komposition erhielt, war unglaublich. Vor dem Neid, den ihm dieser Beyfall zuziehen konnte, schützte ihn die Achtung des berühmten Leo, dessen Freundschaft er sich in einem solchen Grade erworben hatte, dass er für dessen Zögling galt, wiewohl er eigentlich in Aversa unter dem Kanonikus Muzzillo, dann in Neapel unter Fago und dann unter Prota und Feo studirt hatte. Es ist indessen gewiss, dass er sich mit diesen vortrefflichen Meistern nicht begnügte, sondern vorzüglich von Leo **) das Grosse und Erhabene der Musik zu erlernen bemühet war. Er studirte nicht nur eifrig in den Papieren Leo's, sondern gab mancher der Arbeiten seines Lehrers auch ein frischeres Kolorit. Leo selbst, welcher damals schon berühmt und über den Neid erhaben war, wurde einmal von einer Kantate Jomelli's so entzückt, dass er in dem Hause seiner Schülerin, der Sgra Barbapiccola, wo diese Kantate aufgeführt wurde, ausrief: Signora, in kurzer Zeit wird dieser junge Mann die Bewunderung und das Erstaunen von ganz Europa werden. Leo ging nachher oft in das neue Theater, um diese Musik zu hören, und wiederholte, dass seine Weissagung bald in Erfüllung gehen würde. Im Jahr 1738 schrieb J. seine Oper Odoardo für das Florentiner Theater mit noch mehr Beyfall. Sein Ruf fing an sich auch im Auslande zu verbreiten, und er wurde 1740 nach Rom berufen. Hier schrieb er, unter Protektion des Kardinals, Herzog

*) Aus dem schäzbaren Buch: Elogio del Jomelli, o sia, il Progresso della Poesia, e Musica Teatrale, di Saverio Mattei.

**) Dies widerspricht dem, was der scharfsinnige Reichard im 3ten Stück, September 1792 seiner musikalischen Monatsschrift unter dem Artikel Jomelli Seite 96 von Jomelli sagt: „Uebrigens ist es unbegreiflich, „wie in Italien schon damals, zu einer Zeit, da die ächten Künstler, die Leo, Feo, Vinci, wahre grosse „vollendete Kunstwerke in solcher Menge darstellten und hören liessen, wie da junge Leute als Pergolesi „und Jomelli u. a., die sich nicht die Mühe und Zeit genommen hatten, unter jenen grossen Meistern „das eigentliche Gesetzmässige der Kunst zu studiren und zu üben, wie die denselben grossen Erfolg bey „demselben Publikum, das jene Meister besass, haben konnten u. s. w.

von York, den Ricimero für das Theater di Argentina, und wurde noch für das folgende Jahr engagirt, wo er die Oper l'Astinatte schrieb. Diese Oper machte vorzüglich sein Glück und beförderte zugleich den Ruf des Filippo Elisj, welcher die Rolle der prima Donna sang. In demselben Jahre *) wurde er nach Bologna berufen. Da schrieb er den Ezio, und versäumte während seines Aufenthalts in dieser Stadt keineswegs, den Pater Martini zu besuchen **). Bey

*) Jomelli ging also nicht aus Beschämung oder Verdruss über seine von dem römischen Musikkorps angestellte, aber schlecht ausgefallene Prüfung, nach Bologna, um unter dem Pater Martini den Kontrapunkt zu studiren, sondern um die Oper l'Ezio dort zu schreiben. Chiamato! Doch wir wollen das Urtheil des Prinzen Beloselsky, welches Reichardt S. 95 in dem Artikel Jomelli selbst anführt, zu mehrerer Berichtigung ganz hierher setzen. Er sagt in seiner französischen Abhandlung de la Musique en Italie, Folgendes von Jomelli. „Jomelli fühlte sich früh zur Musik berufen, und wurde bald berühmt. Seine „Opern Ifigenia, Cajo Mario und Astinatte (Seine ersten Opern waren, nach unserm obigen Text, l'Er„rore amoroso, l'Odoardo, il Ricimero und l'Astinatte, die Ifigenia und Cajo Mario schrieb er weit spä„ter) erschienen auf den Theatern von Neapel und Rom mit ausserordentlichem Beyfall. Diese 3 Werke „voll Feuer und Gesang kündigten einen feinen und sichern Geschmack, eine grosse Seele an, die mit „Pergolesi's und Vinci's schönem Naturell zu wetteifern schienen. Sein Ruf und seine Talente wuchsen „täglich; er stand im Begriff zum Kapellmeister bey der Päpstlichen Kapelle ernannt zu werden; aber „das römische Musikkorps wollte ihn erst prüfen, und behauptete, er kenne die „Regeln der heiligen Musik nicht hinlänglich. Jomelli fühlte sich durch diesen „Vorwurf beschämt; er verliess Rom und ging nach Bologna, um unter dem Pater „Martini den Kontrapunkt zu studiren." Die lezten hier gesperrten Worte in dieser Erzählung scheinen der historischen Wahrheit nicht gemäss zu seyn. Denn als ich mich bey meinem Aufenthalt in Rom öfters mit dem gründlichen und im Kirchenstyl sehr erfahrnen Sänger, dem Maltheser Ritter, Sig. Santarelli, der viele Jahre das Musikchor an der Peterskirche dirigirt hat, und mit dessen Tod die richtige Ausführung des berühmten Miserere von Allegri verlohren gegangen ist, über Jomelli's grosse Talente und Verdienste um die Musik, besprach; als wir bey unserm Freund Greatorex viele Abende Jomelli's vornehmste Produkte am Klavier sangen und die darin enthaltenen vielen Originalschönheiten analysirten, sagte er uns mit vieler Rührung: Wir würden Jomelli schon im Jahr 1740, als er die Oper Ricimero für das Theater Argentina mit so vielem Beyfall geschrieben hatte, gerne als Kapellmeister bey der Päpstlichen Kapelle behalten haben, wenn Er nur gewollt hätte. Um Verzeihung, antworteten wir ihm, Er wurde examinirt und bestand nicht in seinem Examen. Favole — Sogni — Mi burla, versezte mir der etwas aufgebrachte Sig. Santarelli, Mi burla. (Sie scherzen, haben mich zum Besten) einen Jomelli zu examiniren und zu tentiren? — Per Dio nò, nò, nò, nò, dico (bey Gott nicht). Er verstand schon damals in seinem 20sten Jahre mehr Kontrapunkt, als mancher Kapellmeister in seinem 60sten. Nò, cari Signori, mi prestino pur fede sulla parola d'un uomo onesto (und hier schlug er sich dreymal auf die Brust) — Nein, der unruhige und feurige Jomelli hatte damals noch keine Lust zu einer bleibenden Stätte — Er war für einen Päpstlichen Kapellmeister noch nicht heilig genug — Er wollte die Welt durchwandern, seine glühende Einbildungskraft und sein jugendliches Feuer im Theater erst abkühlen, und sich alsdann in reifern gesetzten Jahren, wie beynahe der Vater der Harmonie Joseph Haydn, dem ernsthaften und stillen Geschäfte eines Kirchenkomponisten widmen. Dies waren Santarelli's eigene bestimmte Worte, die ich hier wörtlich aus meinem Tagebuch mittheilen wollte. Ich stehe für die Wahrheit, aber nicht für die falsche Anwendung derselben!

**) Wenn Herr Reichardt im angeführten Artikel von Jomelli S. 95 sagt: dass der Pater Martini selbst nie etwas komponirt hat, das ein wahrer Künstler rein und gut geschrieben nennen, und ein fein gebildetes Ohr mit Vergnügen hören könnte: so wage ich es zwar nicht, einem so feinen und gefühlvollen Künstler, wie Reichardt ist, gerade hin zu widersprechen. Bemerken muss ich aber doch, dass die grössten italienischen Komponisten seinem Tadel nur 2 Duetten, nämlich Si frange, e mormora, e del Tutto cangia —

seinem ersten Besuche gab er sich ihm nicht zu erkennen; bald aber besuchte er ihn wieder, und bat den Pater, ihn zu seinem Schüler anzunehmen. Martini gab ihm ein Fugenthema, und da er es ganz vortrefflich von ihm ausgeführt sahe, fragte er ihn: Wer sind Sie? kommen Sie, um Ihren Scherz mit mir zu treiben? Ich will von Ihnen lernen. — Ich bin Jomelli, antwortete dieser; der Komponist, der die Oper für das hiesige Theater schreiben soll: ich bitte um Ihre Protektion. Der Kontrapunktist antwortete ernsthaft: Es ist ein grosses Glück für dies Theater, einen so gründlichen Komponisten (maestro filosofo) gewonnen zu haben: aber für Sie ist es übel, dass Sie auf diesem Theater, mitten unter einem unwissenden Haufen Musikverderber sich verlieren sollen. — Jom. gestand, dass er viel von diesem berühmten Meister gelernt habe, und vorzüglich, sich aus jeder Verlegenheit oder Trockenheit, worein ein Komponist gerathen könne, herauszuziehen, und ein neues und freyes Feld zu gewinnen, wo Andere glauben, es sey nicht mehr fortzukommen. Diese Bekenntnisse habe ich oft selbst von ihm gehört; zugleich aber versicherte er mich, dass dem Pater Martini zwar Genie fehle, dass er aber durch Kunst diesen Mangel zu ersetzen gewusst habe.

(Die Fortsetzung ist vom Einsender versprochen.)

Recensionen.

Drey Arien fürs Fortepiano oder (für die) *Guitare von Hrn. Anton Bianchi, königl. preussischen ersten komischen Sänger.* (?) Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme. (Pr. 16 Gr.)

Dass der possirliche Bianchi in seine lustigen Intermezzen zuweilen selbst fabrizirte musikalische Armseligkeiten in Liederform einflicht und diese, indem er sie mit unerschöpflicher Laune vorträgt, doch nicht missfallen, ist leicht begreiflich; dass man dem lustigen Deutschverderber auch manche Unartigkeit des ganz elenden Textes hingehen lässt, die man an jedem Andern aus Pflicht und Schuldigkeit auspochen müsste, ist auch nicht zu verwundern: aber dass ein Verleger jene Armseligkeiten und diese Unartigkeiten (von denen manche, wie sie nun hier stehen, geradehin platte Zoten genannt werden müssen) aufrafft und drucken lässt, dass er, ehe er das schlechte Produkt ins Publikum bringt, nicht einmal die Schulschnitzer, von denen es wimmelt, herausstreichen und verbessern lässt; das ist — nicht sowohl zu verwundern, als zu bedauern, weil er denn doch Grund haben muss zu glauben, es werde dies Zeug seine Liebhaber finden und gekauft werden, denn sonst würde er es nicht drucken. Wenn hundert unbedeutende oder schlechte Werke unangezeigt bey Seite gelegt werden, so sind schlechte Produkte dieser Art auszuzeichnen.

Sechs Lieder von Voss und Salis, in Musik gesezt vom Kapellmeister Sterkel. Siebende Sammlung. Enrégistré à la Bibliothec nationale. Mainz, bey Carl Zulehner.

Einige dieser Lieder scheinen vom Hrn. St. mit allzuviel Bequemlichkeit oder Eil verfasst zu seyn, als dass man diese Sammlung einigen frühern ganz an die Seite setzen könnte. Vier von diesen sechs Liedern sind in Sechsachteltakt. Die ersten zwey Lieder sind nun wohl einfach, wie sie seyn mussten, aber, besonders das zweyte, wird darüber fast allzudürftig, was nicht seyn musste. Wendungen und

---

* von P. Martini entgegen setzen würden und könnten, der hier con una Voce sola, ed un Basso das ausdrückt, was andere Komponisten mit vielen Instrumenten nicht würden ausgedrückt haben.

Folgen, wie im Ritornell des ersten, (Takt 4 der lezten Zeile) helfen dem Liede selbst nicht auf. No. 3. ist interessanter. Der Charakter des Gedichts hätte aber etwas rascher und männlicher wiedergegeben werden sollen. Das Zusammenhalten der beyden lezten Zeilen jedes Verses (Takt 11.) ist mit Aufmerksamkeit gemacht. Nur beym zweyten Verse thut die Wiederholung der lezten Zeile nicht recht gut. No. 5. ist wohl das beste der Sammlung. Der Sinn des Ganzen ist sehr gut getroffen, die Melodie ist leicht, das Akkompagnement sehr wohl gewählt, und, da das Lied bey einer Wasserfahrt zu singen ist, giebt die Bewegung und die Figur recht gut eine leise und angenehme Erinnerung an die sanfte Bewegung einer Gondel. Dem Rec. thut es daher leid sagen zu müssen, dass Hr. St. von dieser No. wohl nur den ersten Vers durchgesungen haben muss; denn, abgerechnet das Zwischenspiel Takt 4 u. 5 der 2ten Zeile, das denn doch durch das „Klirren der Angel der Pforten" erzeugt seyn möchte und einigen der folgenden Verse nicht recht zupasst — so erleidet die sechste Zeile jedes Verses eine üble Trennung, nach welcher der fünfte Vers, wie er nun stehet, gar nicht gesungen werden kann; denn er käme also heraus: Seiner Freundin Angedenken



Auch bey No. 6., die übrigens recht artig ist, wäre die zweyte Zeile des Textes aller Verse in der Musik näher mit der dritten zu verbinden gewesen, als hier durch den halben Schluss in die Dominante geschehen ist — was gleich beym ersten Verse bemerklich wird. Hr. St. wird hoffentlich das Gerügte nicht für Kleinigkeit halten, und bey so kleinen einfachen Liedern, wo Uebereilungen in Ansehung der Behandlung der Worte durch nichts verdeckt werden und auch dem wenig gebildeten Zuhörer nicht entschlüpfen können, am allerwenigsten. Gerade weil Rec. überzeugt ist, dass Hr. St. so sehr hübsche Lieder schreiben könne, hat er jenes anführen wollen.

---

1. *Cinquieme Recueil de Romances, paroles de divers auteurs, Musique d'Adrien l'ainé, du Conservatoire de Musique.* à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

2. *3e Recueil de Romances avec accompagn. de Pianoforte à Mme R. Hainquerlot par P. Wachler, artiste du Théatre italien.* à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Die frühern Hefte beyder kleinen Sammlungen sind dem Rec. nicht bekannt — was auch weder ihm, noch dem Liebhaber nöthig ist, da jeder für sich bestehet. Sie sind beyde mit Sorgfalt geschrieben und (Worte und Musik) im Ganzen nicht übel, und können dem, der sich gern ein einfaches französisches Liedchen singt, wohl einige Unterhaltung gewähren. Weiter lässt sich aber auch nichts davon sagen. In No. 1., die Rec. der No. 2 vorziehet, haben ihm das 2te, 3te, und 4te Lied recht wohl gefallen.

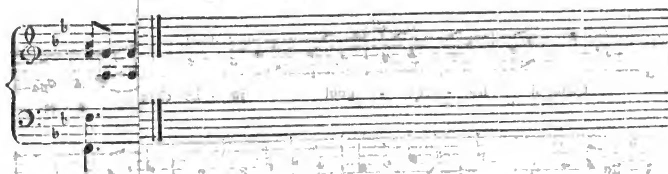
(Hierzu die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Langsa







überlassen: beydes ist leicht zu finden.



Zeitung.

Chanson

(Soll se

d' Es - té, que nest la Ro - se - et

(zu viel)

le de bon - ne vo - len - té chan - te - rai con

fins j' ai si très haut pen -

- virs dont j' a - tens gré.

Qu la Rose et le lis et la rou - sé - e et

vert j'ai si très haut pen -

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Junius. No. 40. 1802.

Abhandlung.

Eines Layen Fragen über musikalische Gegenstände.

Ich habe im 8ten u. 9ten Stück des 3ten Jahrgangs dieser Zeitung den ersten Versuch gemacht, Musikverständige, und noch lieber Musiker selbst, zur Sprache zu bringen über mancherley Gegenstände im Gebiet ihrer Kunst, worüber der Liebhaber derselben, worüber wahrscheinlich auch jeder an Wissenschaften und Künsten theilnehmende Mensch, worüber wohl auch mancher Künstler selbst, gern näher unterrichtet werden möchte. Selten gelinget ein erster Versuch; auch der meinige ist nicht gelungen. Ich habe auf meine Fragen keine Antwort erhalten, als privatim die, warum ich wahrscheinlich keine erhalten hätte. Ich habe mich zu viel dem Spekulativen überlassen, schrieb man mir; ausserdem nun, dass gerade jezt überhaupt in Deutschland eine so wunderliche Zeit sey, wo der eine Theil der Wissenschaften und Künste Kultivirenden gar nichts, ausser der Spekulation, achtete und aufkommen lassen wollte, der andere Alles, was nicht unmittelbar nützlich sey, hasste und in offener Fehde verfolgte —: ausserdem, bekümmerten sich im Einzelnen die Musiker um den spekulativen Theil ihrer Kunst so höchstselten, als sich gute spekulative Köpfe um die praktische Musik zu bekümmern pflegten. Es mag etwas Wahres in diesem Raisonnement seyn; darum will ich gar manchen Bogen voll Fragen jener Art bey Seite legen, und in der Fortsetzung meines Versuchs dem Musiker selbst näher rücken; will durchaus beym Praktischen bleiben, will, so viel möglich, an Dinge mich halten, die gerade jezt durch Zeit- und andere Verhältnisse ein besonderes Interesse haben, und will auch, was ich hinzusetze als Antwort, (die aber mich nicht befriedigt und Andere wahrscheinlich nicht befriedigen wird — weshalb ich eben öffentlich frage) in dem populairsten Konversationston zu geben mich bemühen.

Ich frage erstens:

Woher kömmt es, dass wir Deutschen, trotz aller lauten und von Jedermann gerecht befundenen Klagen und Beschwerden, noch immer so viele ganz schlechte, kaum einige leidliche, und fast gar keine wirklich schönen Operntexte erhalten?

Das Faktum liegt vor aller Menschen Augen und bedarf keines Erweises. Ich habe nur ein Vorurtheil zu bestreiten, das ziemlich weit verbreitet und seit kurzem durch einige sehr ehrenwerthe und angesehene Schriftsteller von neuem bestätigt worden ist, ehe ich etwas zur Beantwortung jener Frage hersetze.

Die Komponisten, sagt man, tragen den grössten Theil der Schuld. Sie setzen lieber schlechte, als gute Texte in Musik, weil sie mit jenen ganz nach Willkühr umherspringen und allein glanzen können. Dass es solche Schächer unter den Komponisten gebe, kann, ohne weitere Untersuchung, zugestanden werden — wie man, ohne weitere Untersuchung,

zuzugestehen hat, dass überall Schächer mitunterlaufen. Aber selbst bey den Musikern, die für Alles, ausser ihrer Kunst, ungebildet, selbst die als Menschen roh, nur nicht geradezu verkehrt und unsinnig sind, ist das nie der Fall gewesen und wird nie der Fall seyn; sie Alle greifen lieber nach dem guten, als nach dem schlechten Texte, wenn übrigens die Beschaffenheit beyder gleich ist. Das ist aber gemeiniglich der Fall keineswegs, und die Sache möchte sich wohl also verhalten. Wer im Allgemeinen, und vielleicht besonders für Poesie oder Kritik, gebildet ist, aber Musik nicht, oder doch nicht nahe genug kennet, der macht, oder lobt doch, einen Operntext, der ein gutes Sujet, gute Verse u. s. f. hat — kurz, der, an sich und als Text eines Drama, nicht aber in Rücksicht auf Musik, oder doch nicht in Rücksicht auf Theatermusik, gut ist. Den Musiker hingegen kümmert das weniger. Er will nur einen Text, der — wie er's nennet — recht theatralisch und musikalisch ist. Damit will er sagen: einen Text, der viel Regsamkeit und Leben, viel Abwechselung, besonders interessante und eingreifende Situationen; der Ueberraschendes, und viel Veranlassung hat, die Musik in ihren mannichfaltigsten Arten und Formen auftreten zu lassen; er will Worte, die nicht allzubestimmt, nicht zu künstlich verschlungen, nicht in lange Perioden gedrechselt, nicht bilderreich, und ins Breite ausgeführt sind, die lieber manches im Dunkel lassen, das gerade seine Kunst verherrlichen und preisen kann; er will Worte, die sich gut sprechen und singen lassen, leicht fügen *); Verse, die natürliche Einschnitte, natürlichen Akzent u. s. w. haben; Gesänge, die gleich in der ersten Anlage für die gangbaren und besten musikalischen Formen zugeschnitten sind. Hat ein Text diese Eigenschaften und ist er zugleich, als dramatisches Gedicht allein betrachtet, gut und schön; so müsste der Komponist toll seyn, der nicht lieber ihn in Musik setzen wollte, als einen an sich offenbar elenden. Jedoch, wie schon gesagt, bey den meisten Operntexten ist es der Fall, dass diejenigen, welche keine üblen dramatischen Gedichte sind, dieser Eigenschaften ermangeln, manche, als dramatische Gedichte, schlechte, sie besizzen: darum greift der Musiker nach diesen; und kann man ihn darum so ohne Einschränkung verdammen? den Dichter aller Schuld entbinden?

Es stehen also, wie mir's scheint, die Sachen also: der Musiker komponirte gern an sich gute Operntexte, wenn sie zugleich (nach seiner Sprache) gut theatralisch und musikalisch wären; er erhält aber solche in Deutsch-

*) Besonders auch in Ansehung der Reime. Man wende ein, was man will — in einem Gedicht, das wirklich gesungen und also in Musik gesezt werden soll, sollte kein Vers mit einem Reime schliessen, mit welchem nicht auch der Sinn wenigstens so weit geschlossen wäre, dass nothwendig ein Komma gesetzt werden müsste. In einem solchen Gedicht sollten ferner die Einschnitte, dem Sinne nach, immer da stehen, wohin sie das Metrum fallen lässt; der Redeakzent sollte immer so beobachtet seyn, dass kein Wort, dem Sinne nach, gehoben werden müsste, das nicht durch die Skandirung schon gehoben wäre. Ist eine seltene Abweichung darum nicht als Todsünde anzurechnen, weil der geschickte Musiker sich bey ihr zu helfen weiss; so bleibt dies doch nur Nothhülfe, und besser, man bedarf dieser gar nicht. Das stete Wiederholen der Bemerkung: aber die Griechen machten es anders und ihr werdet es nicht leugnen, dass sie es vortrefflich gemacht haben — thut, meines Erachtens, gar nichts zu unsrer Sache. Die Griechen hatten unsre Musik nicht, unsre Sänger nicht, und Opern auch nicht. Wer Epopöen oder Dramen dichtet, dem mag man mit Recht ihre erhabenen Muster vorhalten, und tadeln, wenn er zu weit hinter ihnen zurückbleibt. Aber die Oper nach ihrem Drama beurtheilen, ist gewiss noch weniger statthaft, als einen romantischen Schauspieldichter, als Shakspeare z. B., nach den Mustern des Sophokles oder den Regeln des Aristoteles beurtheilen, und würdigen, und, was dann freylich geschehen müsste, grösstentheils verwerfen. d. Verf.

land höchstselten und fast gar nicht: woher kömmt es, dass er sie hier so höchstselten und fast gar nicht erhält?

1) Wollte ich mich bey Instanzen aufhalten und die Frage mehr in's Allgemeine treiben oder zurückstellen, statt sie zu beantworten; so würde ich, ausser manchem Andern, anführen: Alles Schöne und Gute, das Menschen schaffen sollen, ist selten und wird immer selten bleiben. Ich würde fragen: bekommt der Schauspieler etwa weniger schlechte Dramen, als der Musiker schlechte Opern? haben wir der wirklich schönen Schauspiele etwa viele? u. s. w. Aber es ist mir nicht um's Rechtbehalten zu thun; ich will nur die Sache näher angesehen wissen. Ich bitte also

2) doch etwas ernsthafter zu überschlagen, was alles dazu gehört, einen wirklich schönen Operntext zu liefern — wobey man die Forderungen des Musikers, von denen ich oben einige der vorzüglichsten angeführt habe, und die ich wenigstens durchaus nicht ungerecht finden kann, nicht übersehen wird. Was muss demnach nicht ein Mann in sich vereinigen, wenn er wirklich etwas Vorzügliches und wahrhaft Schönes in dieser so sehr zusammengesetzten, aber eben darum nur scheinbar sehr freyen und leichtfertigen, vielmehr von allen Seiten beschränkten Gattung liefern will? Ich erlaube mir dies noch mehr aus einander zu setzen. Soll Einer eine wirklich schöne Oper dichten, so muss er, denk' ich, besitzen,

a) was er besitzen muss, um überhaupt ein gutes Gedicht, das mehr seyn soll, als etwa ein artiges Sonnett, ein munteres Trinklied u. dergl., (welche Blüthen Einer Stunde seyn können, wo man nur durch Jugendfülle, künstliche Begeisterung u. s. w. über sein Gewöhnliches gehoben worden) — oder überhaupt ein gutes Kunstwerk zu liefern: von der Natur, Genie und Talent; oder von sich selbst, hohe und gleichmässige Ausbildung aller Theile seines Wesens bey sehr gutem Kopf und leichter Beweglichkeit der Phantasie; oder von der Natur und von sich selbst (wie es eigentlich wohl immer seyn sollte, aber freylich so höchst selten ist) das Eine und das Andere zusammen. Dass aber beydes, auch getrennt, nichts Gemeines und Alltägliches sey, bedarf so wenig einer Ausführung, als es einer Ausführung bedarf, dass jenes nothwendig sey, um auch in der Gattung, von welcher wir sprechen, etwas Vorzügliches zu liefern. Soll Einer eine wirklich schöne Oper dichten, so muss er ferner besitzen

b) viele musikalische Kenntnisse. Es kömmt hier nicht darauf an, dass er eigentlicher Musiker, oder Musikgelehrter, oder Virtuos sey; aber er muss den Geist der Tonkunst, ihren Zweck, ihre Mittel, ihre Gränzen — er muss ihr Wesen; er muss auch ihre äussern Formen genau kennen, beym Arbeiten immer diese ganz deutlich vor sich haben und leicht handhaben können — muss alles gesungen und akkompagnirt hören, was und indem er schreibt; er muss dies

c) auch theatralisch vorstellen sehen, muss genau wissen, (wenn ich mich dieses gemeinen Künstlerausdrucks bedienen darf) was sich macht — sowohl gesungen und begleitet, als auch handelnd dargestellt; wo sich gerade das macht, wann sich gerade jenes macht; muss immer vor Augen haben, was auf dem Operntheater besonders hervortritt oder bey den ersten Vorstellungen allenfalls überhört werden kann; muss demnach Erfahrung und Kenntnis des Theaters überhaupt und des Operntheaters insonderheit besitzen, und es sich oft angelegener und sauerer werden lassen, zu verleugnen und wegzustreichen, als hervorzutreten und auszuführen. Diese theatralische und musikalische Erfahrung ist schlechterdings unerlässlich. Wer das nicht aus der Natur der Sache einsiehet, für den will ich einige Beyspiele anführen, bey denen ich mich nicht nur auf ihre Würkung auf das grosse Publikum beziehen will — denn diese könnte man, obschon, wie ich glaube, nicht ganz ohne Unrecht, ver-

werfen — sondern auf ihre Würkung auf eines jeden Gebildeten und Urtheilenden Gemüth selbst. Dass Kotzebue bey Talent Theater-Kenntnis und Erfahrung hat, wird ihm wohl Niemand ableugnen; aber die musikalische gehet ihm ab — seine Opern sind kaum auszuhalten. Dass Gotter in der Geisterinsel ein vortreffliches Süjet bearbeitet, Theaterkenntnis bewiesen und nette Verse gemacht hat, wird man ihm eben so wenig absprechen; aber die musikalische Erfahrung mangelte ihm — seine Oper bleibt von wenig Würkung, obschon es ihr geglückt ist, vortreffliche Komponisten zu finden. Dass Schikaneder in der Zauberflöte ein horrendes Werk der Poesie zu Tage gefördert hat, wird Er wohl selbst nicht in Abrede seyn; aber das Ding ist mit theatralischer und musikalischer Erfahrung gemacht — es macht Würkung auf Jedermann, und es ist wirklich nicht die vortreffliche Musik allein, welche diese Würkung macht.

Nimmt man das zusammen, was freylich nichts weiter sagt, als: der Operndichter muss Dichter, musikalischer Dichter, Theater-Dichter, also Opern-Dichter seyn: so siehet man doch wenigstens ein, dass dies nichts Gemeines und Alltägliches, dass es die Sache nur sehr Weniger ist — und ihr verlangt nun von diesen Wenigen auch noch —

3) dass sie Geist, Fleiss und Zeit ohne allen äussern Ersatz für euch aufwenden sollen! *) Es verstehet sich ja von selbst und ist freylich bald gesagt: der Dichter soll um sein selbst willen arbeiten, soll dichten, weil er muss — wie der Vogel fliegen, die Blume blühen; er soll es, um des Besten der guten Sache willen u. s. w.; er wird es: aber vergesst ihr denn, dass er nicht nur Dichter, sondern auch Mensch und Bürger, wohl auch Gatte und Vater ist? Seinen Aufwand an Geist könnt ihr ihm nicht vergüten und sollt es auch nicht; seinen Fleiss und seine Mühe könntet ihr ihm vergüten, doch lässt sich das, wie die Sachen nun einmal liegen, vielleicht nicht geradezu fordern; aber seine Zeit, und dass er in derselben gerade eine Oper zu eurem Vergnügen und nichts anders bildete — das könnt und müsst ihr ihm vergüten. Was ist es aber, das ihm lohnen könnte? Ehre und baarer Gewinn! Ehre und Gewinn sind freylich nicht Flammen, die den Feuerstoff des Genie's anzünden; aber sie sind Oehl, das die schon brennende Flamme länger erhält und wohl auch heller auflodern macht. In Frankreich gehet der Dichter mit dem Komponisten, in Ansehung beyder Belohnungen, zu gleichen Theilen. Hat er etwas Vorzügliches geleistet, so merket jeder, der auf Bildung Anspruch macht, darauf, man bezeugt ihm laut seine Achtung, seinen Beyfall, seinen Dank; so empfängt er auch ansehnliche baare Vergütung — gewöhnlich, ausser dem kontrahirten Honorar, eine, und bey öfterer Wiederholung, mehrere Benefizvorstellungen. In Deutschland ist von beydem, was ihn belohnen könnte, nichts zu entdecken. Durch die Menge ganz schlechter Opern, an welche zuweilen die trefflichste Musik verschwendet ist, ist das Publikum — ich möchte sagen, so heruntergebracht, dass es auf den Text gar nicht achtet, sich allein an die Musik hält, und die Singstimmen als Instrumente ansiehet. So verrauscht das Gute, wie das Schlechte, und dem, welcher das Erste giebt, wiederfährt eben so wenig Auszeichnung, als dem, welcher das Lezte gegeben hat. Dass das Gute auch hier mit Beyfall belohnt werde, lässt sich freylich

*) So viel ich habe erfahren können, ist die Wiener Theaterdirektion die einzige in Deutschland, die für einen Operntext etwas nicht ganz Unbeträchtliches bezahlt. Aber es ist bekannt, wie sehr dort der Dichter von andern Seiten her beschränkt wird. Es mag das aus sehr gutgemeynten Absichten geschehen; aber das gehet mich hier nichts an, wo ich nur das Faktum darzulegen habe. d. Verf.

nicht erzwingen; aber fordern kann man doch, dass darauf geachtet werde, und dann wird auch der laute Beyfall dem Werke, das ihn wirklich verdient, nicht entstehen, indem er nichts Willkührliches, sondern unwillkühlich ist. — Und dann anständiger baarer Ersatz für die darauf verwendete Zeit lässt sich eben so geradehin fordern, und muss geleistet werden, wenn sich gute Köpfe, die ja nicht öfter reiche Leute seyn können, als reiche Leute gute Köpfe — mit dieser Gattung der Poesie beschäftigen sollen. Von jeder andern literarischen Arbeit hat der Verfasser, wenn er etwas Gutes oder auch nur Leidliches zu liefern vermag, doch den Gewinn des Druckes; aber wer druckt, bezahlt und kauft Operntexte? — Woher diese Bezahlung kommen soll? Meiner Meynung nach, nicht daher, woher sie dem Schauspieldichter kommt. Abgerechnet, dass es kein Verhältnis ist — man kann ja wohl eher ein halb Dutzend erträgliche Dramen schreiben, als Eine gute Oper: so passen die Arbeiten des Schauspieldichters, besser oder schlechter, für alle Theater; er kann also eine feine Zahl Abschriften verkaufen, kann sie darum für ein Geringes ablassen, und am Ende kömmt doch der Herr Verleger noch mit dem Säckel. Operntheater hingegen, die wirklich etwas Grosses oder doch Bedeutendes geben können, haben wir nicht viele; die Gesänge werden mit der Musik abgegeben, und für den eingeschalteten Dialog mag man gewöhnlich nichts geben, weil man sich ihn leicht auf Nebenwegen verschaffen, oder allenfalls sich selber etwas hineinstückeln kann. Ich halte also dafür, es wäre das Beste, man folgte hier den Pariser Direktoren, die ja übrigens eben so gern gewinnen wollen, als die deutschen. Man kann nicht so anständig bezahlen, wie sie, aus leicht in die Augen fallenden Ursachen — schon weil eine Oper in unsern (mit Paris verglichen) kleinen Städten nicht so viel eintragen, nicht so oft wiederholt werden kann: aber diese oder jene ansehnliche Direktion könnte den Dichter, dem sie jene angegebnen Eigenschaften zutrauete, auffordern, für sie eine Oper zu schreiben, könnte ihm ein — wenn auch nur massiges Honorar zusichern, und, wenn das Stück Glück machte, ihm Benefizvorstellungen gönnen. Macht das Stück kein Glück, kann also nicht öfters wiederholt werden: so fallen die Benefizvorstellungen weg, und der Dichter muss auf weitern Gewinn Verzicht leisten. Macht es Glück, so kann man ihm ja diesen Gewinn ohne eignen Schaden gönnen, und sich vielleicht durch Verkanf der Abschriften noch überdies einige Vortheile verschaffen — Vortheile, die, wie man weis, die Direktionen wohl zu suchen wissen, aber nicht die Dichter.

Das ist es, was ich über diesen Punkt gern zur Sprache bringen wollte, und was ich darum desto eher zur Sprache bringen durfte, weil ich kein Operndichter bin und nie einer werden kann. Jezt frage ich weiter.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1) *Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortépiano, composée et dédiée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven.* Oeuvre 26. A Vienne, chez Jean Cappi sur la place St. Michel, No. 5. (Pr. 1 Fl. 40 Xr.)

2) *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte, composta e dedicata a sua Altezza la Signora Principessa Giovanna Lichtenstein, nata Langravia Fürstenberg, da Luigi van Beethoven.* Opera 27. No. 1. In Vienna presso Giov. Cappi etc. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

5) *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi, da Luigi van Beethoven.* Opera 27. No. 2. In Vienna presso Giov. Cappi etc. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Das sind die drey Kompositionen für das Pianoforte, womit Herr v. B. vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Klavierspieler bereichert hat. Bereichert — denn sie sind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Produkte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden, und von denen besonders No. 3 gewiss nie veralten kann. Rec. mag nicht wiederholen, was bey anderer Gelegenheit zum Ruhme der neuern B.ischen Kompositionen in diesen Blättern von Andern gesagt worden ist, was auf vorliegende vollkommen angewendet werden kann, und was der Klasse Musikfreunde, für welche B. schreibt, und die ihm zu folgen und ihn zu geniessen im Stande sind, bekannt ist; weniger Gebildeten, oder auch denen, die an Musik nichts, als ein leichtes Amüsement haben wollen, würden auch diese Werke vergebens angepriesen werden. Es bleibt Rec. also nichts übrig, als einige kurze Bemerkungen herzusetzen. No. 1. möchte doch wohl stellenweise allzukünstlich gearbeitet seyn. Das soll aber keinesweges von dem wahrhaft grossen, düstern und prachtvollen Harmonie-Stücke gesagt seyn, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunkt zu heben, überschreibt: Marcia funebre sulla morte d' un Eroe: denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache. Wer sich hier, so wie in verschiednen Stellen der No. 2. und wie in No. 3. fast ganz, über Schwierigkeit der Ideen oder auch der Ausführung beklagt, der gleicht den Popularphilosophen, die jede tiefgreifende Abhandlung in der Sprache einer artigen Konversation beym Thee vorgetragen haben wollen. In No. 2 haben dem Rec. ganz vorzüglich die ersten drey Sätze, bis S. 5., gefallen; das kurze Presto am Ende des Ganzen hat auf ihn aber keinen guten, und ohngefähr denselben Effekt gemacht, wie der gewöhnliche rauschende Schluss bey in das Grosse gearbeiteten italienischen Opernarien. Aber von No. 3. lässt sich schlechterdings nichts besonders ausheben. Diese Phantasie ist von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganze, mit Einemmal aus dem ganzen, tiefen und innig aufgeregten Gemüth entsprungen, und nun gleichsam aus Einem Marmorblock gehauen. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio (dem der Verf. recht gut beygeschrieben hat: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) ergriffen und allmählig immer höher geleitet, und dann durch das Presto agitato so innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freye Klaviermusik nur zu heben ist. Mit vollkommnem Grund sind diese beyden Hauptsätze in dem schauerlichen Cis moll geschrieben; überall hat auch der Verf., so weit so Etwas mit konventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesezt — welche leztere B., nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, verstehet, wie kaum irgend ein anderer Komponist für dies Instrument, und wie Ph. Em. Bach das eigentliche Klavier zu handhaben verstand. Ein recht sehr gutes Instrument muss man aber besitzen, wenn man sich selbst beym Vortrage mancher seiner Sätze — z. B. des ganzen ersten Satzes von No. 3., einigermassen genügen will. — Dass der Rec. über Schwierigkeiten der Ausführung, wenn sie zur Darstellung einer bedeutenden Idee nothwendig sind, nicht beklage, hat er schon erwähnt — und man muss Hrn. v. B. zugestehen, dass die schwer auszuführenden Figuren seiner Kompositionen, und vornehmlich auch der gegenwärtigen, von dieser Art, und nicht, wie zuweilen Clementi's, ohne Würkung sind: aber Sätze, die sich durchaus nur durch eine ausserordentlich grosse Hand gehörig ausführen lassen, sollte doch wohl Hr. v. B. den Liebhabern seiner Kompositionen nicht so oft zumuthen. Studium, Fleiss und Mühe kann der Kompo-

nist, der dafür zu entschädigen weis, mit Recht fordern; aber wer kann, wie dort geschrieben stehet, seiner Länge eine Elle zusetzen, ob er gleich darum sorget? — In No. 3. S. 13. Z. 1, Takt 1. ist ein Stichfehler, der stören kann: die 3 Viertelnoten der Oberstimme müssen nicht e, sondern gis heissen; so wie S. 6. Z. 5. T. 3. die erste Note des Diskants dis statt fis seyn, und S. 8. Z. 2. T. 2. das doppelte Kreutz vor dis im Bass weggestrichen werden soll.

Miscellen.

Musik der Mystiker.

Folgende Stelle aus der Schrift: Analogie der geistlichen und leiblichen Geburt, von Oswald, jenem unter der vorigen preussischen Regierung keineswegs unbedeutenden Manne, stehe hier nur als Anekdote, und als Beyspiel, welche Dinge der Kopf eines Entzündeten paaren, und was das geschlossene Auge eines Phantasten, der zugleich raisonniren möchte, entdecken kann. Einer Auseinandersetzung, oder auch nur einer Einleitung bedarf der Aufsatz nicht, wie er deren auch nicht werth ist.

Der Verf. lässt sich Seite 14 folg. wörtlich also vernehmen:

Der Mensch, der noch in seinem natürlichen Zustande, ohne nähere Verbindung mit seinem Heilande sich befindet, stehet gegen ihn, der der Grund alles Lebens und Seyns ist, in dem Verhältnis, wie der Septimen-Akkord zu seinem Grundton, in welchem zwar eine Harmonie da ist, die aber ohne Auflösung, Uebergang, und Vereinigung mit dem Grundton, keinen Bestand, und keine Befriedigung für den Geist gewähret. Daher ist die Zahl 7 die Bezeichnung unsers natürlichen Lebens und Verderbens, welches nur durch die ergriffene Kraft der Versöhnung und Erlösung Christi in die reine Harmonie, in 5., wo Genugthuung, Ruhe und Befriedigung herrscht, verwandelt werden kann. Der Septimen-Akkord ist die wahre Bezeichnung vom Zustande des menschlichen Verderbens nach Geist, Seele und Leib, und deren Verhältnis gegen die Einheit unsers erhabnen Ursprungs, in welchem sich der unbekehrte natürliche Mensch befindet, und dieses Bildes heilige Deutung verdient eine nähere Betrachtung.

Vor dem Fall, im ursprünglichen Stande der Vollkommenheit, stand der Mensch, der nach seinen 3 wesentlichen Theilen, der Abdruck der heiligen Triade war, im Verhältnis mit der Einheit seines Ursprungs, in der Signatur des Quaternars — Er stand in 4; und so wie 1. 2. 3. 4, 10 ausmachen, als die Zahl, die vermöge der 1. das Göttliche, und wegen der 0, oder Peripherie, alles aus der Einheit Emanirte und Erschaffene bezeichnet und in sich enthält: eben so war der Mensch der Auszug des Alls, (Klavierauszug der vollständigen Partitur?) und sein Standpunkt, in 4., war die herrliche Wohnung in Eden, mit seinen vier Hauptwässern, worein Gott den Menschen sezte, das heilige Land, worauf er stand, zu bauen und zu bewahren, vor der Macht des Bösen, in der durch den Abfall des Lucifers verunreinigten Peripherie, (0) um solches zur Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie zu bestreiten.

Die Bezeichnung nun dieser glücklichen Situation ist in der Harmonie der reine, wohllautende, vierstimmige Akkord, nach der

Signatur $\begin{matrix}1\\5\\3\\1\end{matrix}$ oder c. e. g. c., welcher zwar in

sich die Anzahl 10 fasst, auf deren 4 Kardinalpunkten der innern Kraft aber die Harmonie des Ganzen ruhet. Wenn, wie hier in der Bezeichnung des vollkommnen Akkords, 1. 3. 5. 1. die Einheit des Göttlichen den An-

fang, den Grund, die Basis, und so auch, wie hier, den Beschluss macht; so stehet 3. 5., das ist 8., oder die doppelte Quaternar, welches die Signatur der ursprünglich unverdorbenen Schöpfung ist, als reiner Kraftausfluss aus dem göttlichen ☐, in der vollkommensten Harmonie mit der Einheit. Durch den Fall nun wurde diese Harmonie verrückt; ihre Verwandlung geschahe in $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\\1\end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix}1\\5\\3\\1\end{smallmatrix}$ worin nun jezt der Mensch stehet — zwar immer noch im Quadrat der Zeit, welches eine Ausgeburt des ☐ der Ewigkeit ist — aber wie die Zeit dereinst wieder in die Ewigkeit aufgenommen werden muss, eben so müssen die drey Grundkräfte des Menschen, die sich jezt wie $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ zur Einheit verhalten, in das Verhältnis von $\begin{smallmatrix}1\\5\\3\end{smallmatrix}$ gegen die Einheit gebracht werden. Hierzu ist nun für den Menschen nach Geist, Seele und Leib eine dreyfache Wiedergeburt erforderlich, weil sein Verderben dreyfach ist, $\left(\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ denn er fiel erst an seinem geistigen, (1 in 7) dann an seinem animalischen, (5 in 4) und zulezt an seinem materiellen Theile (3 in 2) aus der Harmonie seiner ehemaligen Vollkommenheit, und auf gleiche Art muss er denn auch wieder zurückgebracht werden.

(Wie das geschehen muss, kann der Liebhaber S. 16 folgg. lesen.)

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette accompagnate coll Pianoforte, composte dal F. Danzi. Opera 13. Monaca, presso M. Falter. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Es sind dies wirklich italienische Canzonetten, nicht etwa, in wiefern sie italienische Worte, sondern in wiefern sie diese wirklich im Geist dieses lieblichen italienischen Produkts, welchem in der Poesie etwa das Sonnett an die Seite gesezt werden könnte — singen lassen. Canzonetten gehören unter die freundlichsten Kleinigkeiten der Kunst, und gegenwärtige gehören unter die freundlichsten Canzonetten, die mir seit einigen Jahren vorgekommen sind. Alles ist leicht, fliessend, und hält sich innerhalb der Gränzen sanfter Heiterkeit und wohlthuender Wehmuth. Gerade zu den anspruchslosesten, wie No. 3., wird man immer am liebsten zurückkehren. Es ist wirklich nur noch einseitige musikalische Kultur unter uns, so lange man solchen kleinen, wenn auch bald verwelklichen Blumen nicht mehr Aufmerksamkeit, als gewöhnlich, schenkt, ihnen nicht ihren kleinen Platz gönnet, und sie nicht geniessen — mag oder kann. Da gerade in solchen Werkchen alle Unebenheiten, auch wenn sie die Schule nicht offenbar verdammete, auf das sorgfältigste vermieden seyn sollten, um den Eindruck ganz rein zu geben: so sollte wohl in No. 1. Takt 7 und 9 das Verhältnis der Singstimme zum Bass genauer erwogen seyn. Es ist mit solchen Stellen hier, wie mit nicht ganz reinen Reimen in einem Sonnett.

Ueber die musikal. Beylage No. VI.

Sie enthält ein Chor aus der Oper, die Druiden, vom Herrn v. Seyfried in Wien, im Klavierauszuge. Es ist über diese Oper in dem Bericht aus Wien, im 37 Stück dieser Zeitung gesprochen worden. d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

itung.
iden.

von Hrn. von Seyfried.

Soprani
Alti.
Gilmar
Tenori
Bassi.
Pianofor

Thonen Fein - de schlägst! wir nahn uns ehr - furchtsvoll den heil - gen

Thonen Fein - de schlägst! wir nahn uns ehr - furchtsvoll den heil - gen

Thonen Fein - de schlägst! wir nahn uns ehr - furchtsvoll den heil - gen

ten.

dolce.

ten.

Si Sie - gen lohnst, und dei - ne Gläu - bi - ge mit

Si Sie - gen lohnst, und dei - ne Gläu - bi - ge mit

Si Sie - gen lohnst, und dei - ne Gläu - bi - ge mit

cresc.

Sie

Sie

ies O - pfer das der heil - ge Glau - be, der

Sie

Glau - b wah - rer An - - dacht dar.

cresc. dolce.

fp cresc. f p

e uns be - de - ckeuns mit dei - nem Schild! denn

f

p f sf

af - net furchtbar mit den Bli - tze, den du mit dei - nen star - ken Arm be -

wer - den wir

af - net furchtbar mit den Bli - tze, den du mit dei - nen star - ken Arm be -

af - net furchtbar mit den Bli - tze, den du mit dei - nen star - ken Arm be -

fp

marcata.

p f

weger im Glan - ze trohnst und dei - ne Gläu-bi - ge mit

p f

weger im Glan - ze trohnst und dei - ne Gläu-bi - ge mit

p f

weger im Glan - ze trohnst und dei - ne Gläu-bi - ge mit

ff p fz

p fz

Sie, mit Sie - gen lohnst, mit Sie - gen lohnst!

Sie, mit Sie - gen lohnst, mit Sie - gen lohnst!

Sie, mit Sie - gen lohnst, mit Sie - gen lohnst!

forza. smorz.

ff

INTELLIGENZ-BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. №. XVI. 1802.

Ankündigung.

Schon lange bewunderte und schäzte nur das Ausland, enthusiastisch für Polymnias Harmonien, die Talente eines Deutschen, Herrn Hässlers, ehemals Musikdirektors in Erfurt, jezt in Moskau, für dessen Genie und Kunstfertigkeit in Musik, nicht allein das Urtheil so vieler Augen- und Ohrenzeugen, sondern auch seine bereits im Publikum mehrfältig verbreiteten Kompositionen unpartheiisch entschieden haben.

Sein Andenken in rege Erinnerung von neuem zu bringen, bearbeitete für vaterländische Musikfreunde dieser Künstler drey grosse Sonaten fürs Klavier oder Pianoforte, mit Begleitung der Violine und des Violoncels, welche er auf Pränumeration, deren Termin bis Michaeli d. J. dauert, hiermit ankündiget und dabey zugleich die angenehme Hoffnung macht, vielleicht kurz nach ihrer Erscheinung sein Vaterland selbst wieder zu begrüssen.

Der Preis für ein Exemplar mit vorgedrucktem Namen-Verzeichnis, auf gutes festes Papier, sauber und korrekt gestochen, 19 bis 20 Bogen stark, ist ein holländischer Dukaten; nach verflossenem Termin aber 5 Rthlr. Die Liebhaber belieben sich mit ihren Pränumerationen, allenfalls auch Subscription, an mich hierher nach Erfurt, auch an den hiesigen K. R. Postsecretair Herrn Nehrlich; ferner in Leipzig an den Herrn Oberpostsecretair Löscher; in Arolsen an den Herrn Musikdirektor Rose und an diejenigen zu wenden, von welchen sie diese Anzeige erhalten möchten.

Andere Herren Pränumeranten-Sammler, die ihre Bestellungen unmittelbar anher senden, erhalten auf 10 Exemplare eins frey.

In der Michaeli-Messe geschieht die Versendung der Exemplare an die Behörden postfrey oder mit Messgelegenheit, und erwartet man bis dahin oben Briefe und Gelder postfrey.

Erfurt den 28sten März 1802.

Georg Adam Keyser.

Anzeige.

Erfurt. Empfehlungen von Instrumentenmachern und Anpreisung ihrer resp. Kunstprodukte gehörte gewissermassen zeither mit zu den Modeartikeln der Journale und Pamphlete und in dieser Hinsicht sollte man traun befürchten, dass alle Spätlinge dieser Art ungelesen überblättert würden, zumalen nach vielfältiger Erfahrung sichs gewöhnlich ergab, dass man in die Unparteilichkeit des Empfehlers, mochte er es in ersterer Begeisterung oder als blosser Dilettant hingeworfen haben, allerdings gegründeten Verdacht setzen konnte.

Doch wegen sogleich näher zu bestimmenden Gründen hoffe ich, dass gegenwärtige von besserm Gepräg, ein holderes Schicksal haben wird.

Joh. David Sondhauss allhier baute bisher nur grösstentheils Fortepiano's und wurde in der Hinsicht von hiesigen gewiegten Männern, in der Musik längst anerkannten richtigen Beurtheilern, bereits im Reichsanzeiger empfohlen, und wohl schwerlich wird die Nähe so wie das Ausland Ursach haben, das Zutrauen, das sie ihm schenkten, auf irgend eine Art zu bereuen, vielmehr zeugen die wiederholt ergangenen Bestellungen die Zufriedenheit der Empfänger. Seit einiger Zeit baut dieser Künstler mit noch glücklicherm Erfolg flügelförmige Fortepiano's, welche in aller nur möglichen Hinsicht auf äussern und innern Gehalt allen die uns das In- und Ausland (das gewöhnliche Empfehlungsschild alles Vortreflichen, nach einem kleinen Naturfehler der Deutschen) lieferte, nicht nur nicht nachstehen, sondern in vielem Betrachte bey dem wahren Kenner und richtigen Beurtheiler noch Vorzüge vor jenen haben.

Doch mehr als alle Demonstrationen und näheres Detail mag jedem, der von dem Anerbieten des Künstlers Gebrauch machen will, es überzeugen; es offerirt sich nämlich Herr Sondhauss denjenigen auswärtigen Bestellungen, welche in blosse Empfehlung Misstrauen setzen sollten, zur nähern Beurtheilung, gegen, wie sich bey Unbekannten von selbst versteht,

hinlängliche Deckung, die Instrumente zuzusenden, und im Fall man gegründete Einwendungen gegen den Gehalt auffinden sollte, solches Geschäft auf sein Risiko zu nehmen. Er erwartet getrost die Versuche, und ist von angenehmer und zufriedener Bekanntschaft im Voraus überzeugt.

Georg Christ. Stolze,
Kantor und Musikdirektor.

Ankündigung.

Ermuntert durch den Beyfall mehrerer Freunde und Kenner der Musik, habe ich mich entschlossen, eine

Sonate fürs Klavier zu 4 Händen

von meiner Komposition, in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung in Leipzig im Druck herauszugeben, und wähle dabey den Weg der Subscription. Der Preis des Exemplars ist 12 Gr. sächs. und den Sammlern wird das 8te Exemplar frey gegeben. Diejenigen Musikliebhaber, welche sich zu unterzeichnen Willens sind, ersuche ich, sich entweder an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig oder direkt an mich in postfreyen Briefen zu wenden. Der Subscriptionstermin ist bis zu Ende August. Die Sonate wird zur Michaelimesse erscheinen.

Uhyst an der Spree bey Bautzen, im Monat May 1802.

C. Fr. Hasse.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

André, A., Ouverture de l' Op. Rinaldo et Alcina à gr. Orch. Op. 16. 1 Thlr. 4 Gr.

Jusdorf, Air. (über die Beschwerden u. s. w.) varié pour la Flûte av. acc. de 2 Viol., Alto, Basse et 2 Cors. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 2. 2 Thlr.

Krommer, Quatuor arr. pour Flûte, Viol., A. et Vlle par Fürstenau. 1 Thlr. 4 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 52 et 53. à 1 Thlr. 8 Gr.

Becker, C. L., 6 Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Begleitung des Klaviers. Op. 16. 16 Gr.

Fränzl, F., Gesänge aus der kom. Oper: die beyden Gefangenen fürs Klav. 19 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. d'un Viol. ou Flûte et Vlle. Op. 51. 2 Thlr.

Steibelt, D., 3 Sonates pour le Pianof. av. accomp. de Fl. ou Viol. Op. 38. 1 Thlr. 16 Gr.

Fürstenau, C., Variations sur l'air: Das Leben ist ein Würfelspiel, p. la Fl. trav. av. acc. de 2 Viol., A., Basse, 2 Htbois, 2 Bassons et 2 Cors. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Wagner, C., Andante de Haydn av. 12 Variations p. l. Fl. acc. d'un Violoncelle. 8 Gr.

Beczwarzowky, 6 Lieder für die spanische Guitarre eingerichtet von B. J. Mäurer. 12 Gr.

Hoffmann, H. A., 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre (oder auch beyder Instrumente zugleich) 2te Sammlung. 16 Gr.

Romberg, A., 5 Quatuors p. 2 Viol., A. et Basse. Op. 2. Liv. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

v. Beethoven, L., 3 Quatuors pour 2 Viol., A. et Basse. Op. 18. Liv. 1 et 2. à 2 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J., Sonates pour le Pianof. av. accomp. de Violon et Vlle ad lib. arrangées des Sinfonies. Op. 98. No. 1-6. à 21 Gr.

v. Beethoven, L., grande Sonate pour le Pianof. Op. 22. 1 Thlr.

Steibelt, 12 Bachanales pour le Pianof. avec acc. de Tambourin ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 2me Fantasie avec 8 Var. sur l'air favorit de la Dansomanie p. le Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Viguerie, B., Ouverture et Chasse pour le Pianof. avec accomp. de Violon et Basse ad lib. Op. 11. 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Andr., Grand Concerto pour Violon av. acc. No. 1. Op. 3. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Bern., Grand Concerto pour Violoncelle av. acc. No. 1. Op. 3. 2 Thlr. 6 Gr.

Jadin, L., 10 Walzes et 2 Angloises pour le Pianof. 1 Thlr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Julius. N°. 41. 1802.

Abhandlung.

*Ueber Gemüthsstimmung *) in musikalischer Hinsicht.*

Ein psychologisch-ästhetischer Versuch.

Der Herr Kapellmeister Reichardt giebt in der Vorrede zu einer seiner Liedersammlungen die Regel, sich von den darin enthaltenen Liedern dasjenige zum Singen auszuwählen, dessen Charakter mit der individuellen Gemüthsstimmung des Sängers harmonire. Diese Regel ist so wahr, und die Befolgung derselben für die Kunst und ihre Genossen so erspriesslich, dass sie billig jeder praktische Musiker beobachten sollte. Denn welchen Zweck hat die Musik? Keinen andern, als ästhetisches Wohlgefallen zu erregen. Dieses wird aber nur alsdann erfolgen, wenigstens alsdann nur lebhaft und fühlbar werden, wenn die Gemüthsstimmung mit dem Objekte harmonirt, das ästhetische Lust verursacht; widrigenfalls diese ausbleiben oder doch sehr ermattet seyn wird.

Es ist nämlich Einrichtung unsrer Natur, dass die Empfindung des Vergnügens, das jede Selbstthätigkeit gewährt, in dem Maase erleichtert und vergrössert wird, als das Objekt derselben unsern Neigungen schmeichelt. „Der Verstand — sagt Doktor Löffler in einer seiner Predigten — eröffnet sich den Gründen um so eher und williger, wenn das Herz schon den geheimen Wunsch hat, dass der zu erweisende Satz wahr seyn möge;“ und von dem berühmten Schauspieler und Schauspieldichter Grosmann wird erzählt, dass er die Rolle des Hofraths in den sechs Schüsseln so gut gespielt habe, weil der Charakter desselben sein eigner Charakter gewesen wäre. Eben so wird das ästhetische Gefühlsvermögen um so leichter und stärker durch Musikstücke afficirt, wenn ihr Charakter der Stimmung unsers Gemüths ähnlich ist. Der Geist abstrahirt alsdann von allem, was seine Thätigkeit stören kann; kein Halbgedanke zerstreut ihn; er vereinigt sich innigst mit seinem Lieblingsobjekte und der Wille bestrebt sich, einen ausser uns existirenden Ge-

*) Jede Veränderung des innern Sinnes, sie mag durch Anschauung räumlicher Objekte, oder durch Vorstellungen gewürkt seyn, nennen die Psychologen Empfindung. Sofern diese Empfindung mit Lust oder Unlust verbunden ist, heisst sie Gefühl. Die innere Einrichtung unsrer Natur, nach welcher mit den Empfindungen Lust oder Unlust verbunden ist, kann man Gemüth nennen. Die Erklärung dieses Worts rechtfertigt wenigstens der Sprachgebrauch. So sagt man z. B. der Tod dieses Mannes hat mein Gemüth traurig gemacht; bey Ankunft der Fremden wurde mein Gemüth heiter. Die jedesmalige Art von Lust oder Unlust, die mit den Empfindungen verknüpft ist, scheint die Seele mit dem Worte Gemüthsstimmung haben bezeichnen zu wollen; anzudeuten, dass viele Dinge von innen und aussen auf die Beschaffenheit des Gemüths eben solchen Einfluss haben, wie auf musikalische Instrumente, von welchen jene Metapher entlehnt ist.

genstand mit unserm innern Ich gleichsam zu identificiren *).

Auch unsere Urtheile über Musiken würden weit richtiger seyn, wenn wir dabey auf unsre Gemüthsstimmung Rucksicht nähmen.

Verstand und Gefühl sind in der musikalischen Kritik die beyden Richter. Jener entscheidet, ob die gehörigen Mittel gebraucht sind, wodurch der Zweck der Tonkunst, ich meyne das Vergnügen, erreicht wird; ob Plan und Ausführung, Korrektheit, Rhythmus, Symmetrie unter den einzelnen Partieen, Verbindung der einzelnen Phrasen — kurz, ob eine nach den Regeln der musikalischen Aesthetik geordnete Mannigfaltigkeit darin herrscht: dieser, nämlich das Gefühl, ob auch wirklich der durch den Kunstaufwand beabsichtigte Zweck erreicht ist, ob die Musik einen angenehmen Eindruck macht. Und zwar ist die Beschreibung des Eindrucks, den ein Tonstück erregt, aus leicht begreiflichen Gründen das Wichtigste.

„Wenn man es einem Kunstwerke ansieht, — sagt Lessing in seinem Laokoon — dass es so ganz ängstlich nach den Regeln verfertigt ist; wenn die strenge Befolgung der Gesetze, die in der Theorie gegeben werden, zu sichtbar am Tage liegt, und der Schweiss seiner Angstgeburt noch an der Stirne glänzt: so fällt das Vergnügen weg, welches das Wahrnehmen des Leichten, des Natürlichen und Ungezwungenen jedem Kenner von Gefühl und Geschmack nothwendig gewähren muss.“

Es kann also, setze ich hinzu, auf den Ehrennamen eines Kunstwerks nicht Anspruch machen, weil es kein Vergnügen gewährt.

Um aber den Eindruck, den ein Tonstück

*) Wenn man die ältern und neuern Beschreibungen von dem Zustande wilder Völker lieset: so muss man erstaunen über die ausserordentlichen Würkungen, welche die Musik in ihnen erregte und noch erregt; und dies um so mehr, wenn man erwägt, dass weder Unterricht noch Erziehung ihre Gefühle kultivirt haben, und ihre Musik in weiter nichts besteht, als in einer Folge rauhklingender Töne ohne Harmonie und Melodie. Woher dies?

Ich habe oftmals nachgedacht, um dieses sonderbare Räthsel mir zu lösen, und wage es, mit dem Wunsche, dass ein musikalischer Psycholog diesen Gegenstand einer gründlichen und ausführlichen Auseinandersetzung würdigen möge, meine muthmasslichen Gründe darüber kurz mitzutheilen. Bey den Wilden ist die Musik eine Würkung ihrer aufgeregten Gefühle, ein reiner und unverfälschter Erguss ihrer jedesmaligen Gemüthsstimmung. Jener weit schallende Schlachtgesang der alten Deutschen (Barritus nennt ihn Tacitus,) womit sie jedesmal den Angriff machten, und der Wunder der Tapferkeit unter ihnen würkte, was war er anders, als ein Ausbruch des Enthusiasmus, der Vaterlandsliebe und des hohen Muthes, mit dem sie ihren Feinden entgegen gingen? — Jener bizarre und wilde Gesang — man lese Portloks und Dixons Reise um die Welt — womit die Bewohner des Nordfolk-Sundes den Handel mit den Europäern eröffnen, und wodurch sie sich diesen eben so furchtbar machen, als das Gefühl ihrer vermeyntlichen Würde beleben — was ist er anders als eine Würkung ihres Stolzes und Muthes, ihrer Tapferkeit und Raubbegierde? Da die Gesänge wilder Völker den reinen und unverfälschten Erguss ihrer Begierden, Neigungen und Leidenschaften enthalten: so würden jene, wie mich dünkt, sehr schätzbare Beyträge zur Charakterkunde abgeben können; und es ist daher Schade, wie sich Herr Praesident Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit ausdrückt, dass die meisten Reisenden aus zu zärtlichem Geschmacke uns die Töne wilder Völker versagen. So unbrauchbar sie dem Tonkünstler seyn mögen, so unterrichtend sind sie für den Forscher der Menschheit. Denn die Musik eines wilden Volks, auch in ihren unvollkommensten Gängen und Lieblingstönen, zeigt den innern Charakter desselben, d. i. die eigentliche Stimmung ihres empfindenden Organs, tiefer und wahrer, als ihn die längste Beschreibung äusserer Zufälligkeiten zu schildern vermag.

macht, richtig beurtheilen und ihn mit dem Eindrucke, der nach der Absicht des Künstlers erregt werden soll, vergleichen zu können, muss uns unsre Gemüthsstimmung nicht hinderlich, sondern günstig seyn. Diese hat in unser Denken und Handeln einen grossen Einfluss. Vorzüglich sind ihrem Einflusse unsere ästhetischen Urtheile unterworfen; wie denn diese überhaupt wegen der vielen Nebenbeziehungen, die ein als schön oder hässlich vorgestelltes Objekt auf uns hat, selten rein anzutreffen sind.

Folgende Anekdote aus meiner eignen Erfahrung kann den Einfluss, den die Gemüthsstimmung auf ästhetische Gefühle und Urtheile hat, bestätigen.

An einem trüben Herbsttage besuchte ich in H. einen Freund. Ich fand ihn betrübt über den Tod seines Vaters, der vor vier Wochen gestorben war, und äusserst missvergnügt über den Schnupfen und Husten, wovon er hart mitgenommen wurde. Nachdem ich an seinen Leiden Theil genommen und ihn so gut, als es mir möglich war, getröstet hatte, lenkte ich absichtlich das Gespräch auf musikalische Gegenstände, die zu den Lieblingsbeschäftigungen meines Freundes gehörten. „Ich weis nicht, sagte er, wie du das Lied: Herrlich ist's im Grünen *) u. s. w. so entzückend schön finden kannst. Ich kann ihm gar keinen Geschmack abgewinnen."

„Ich glaube dir's — versezt' ich — du musst aber auch jetzo das Lied nicht singen. Dein Gemüth ist jezt der Freude nicht geöffnet. Es ist zur Traurigkeit gestimmt. Warte bis die Zeit Deinen Kummer tilgt und der Frühling dir neues Leben schenkt." An einem schönen Tage des kommenden Frühlings sang mein Freund das Lied, und pries mir nun mit Entzücken das innige Wohlgefühl, das er dabey empfunden hatte. So wird es sich wohl immer verhalten. Wenn die Beschaffenheit unsers Gemüths mit dem Geiste des Tonstücks, das wir spielen, nicht übereinstimmt: so wird die Beschreibung seines Eindrucks nicht aus der Fülle des Herzens fliessen; folglich falsch, oder doch wenigstens mangelhaft seyn.

Ich habe bis jezt zur Gnüge bewiesen, welchen grossen Einfluss die Gemüthsstimmung auf den Genuss der Musik und die Beurtheilung ihrer Produkte habe. Und doch unterlassen wir es so oft, auf jene Rücksicht zu nehmen.

Man erwäge nur die Art und Zeit, wie und wann gesungen und gespielt wird. Das eine Mal sind wir allein. Wir haben nicht Lust zu lesen, und können wegen des schlimmen Wetters und Weges nicht ausgehn. Um nicht Langeweile zu haben, setzen wir uns vor's Klavier, spielen und singen das erste beste Stück, was uns gerade in die Hände fällt, es mag ein Allegro oder Adagio seyn, Freude oder Traurigkeit athmen. Das andre Mal werden wir gebeten, diese oder jene Opernarie zu singen. Wir entschuldigen uns mit Unbehaglichkeit, übler Laune und Kopfschmerz. Von Bitten bestürmt, setzen wir uns nieder, spielen und singen. Aus dem Munde der Traurigen ertönt ein Loblied der Fröhlichkeit. Zuweilen haben wir ein Instrument für ein Liebhaberkonzert übernommen. Jezt schlägt die Stunde des Anfangs. Wir eilen in den Konzertsaal und spielen unsre Partie, so sehr auch unsre Gemüthsstimmung mit dem Charakter des Tonstücks, das wir spielen, kontrastiren mag. Oft musiciren wir sogleich nach dem Essen; zuweilen halb im Schlafe. Wie kann da der Zweck der Musik erreicht werden! Wir bleiben ohne Wärme und Rührung; und wie können wir also im Herzen der

*) Dieses vortreffliche Frühlingslied findet sich abgedruckt in des Hrn. Kapellmeister Reichardts musikalischem Blumenstrausse für's Jahr 1795.

Zuhörer die Gefühle wecken und beleben, deren Erregung der Komponist bezweckt hat, da wir selbst nicht von ihnen durchdrungen sind? Nur das, was von Herzen kommt, geht zu Herzen.

Immer bleibt mir in dieser Rücksicht das Geständnis eines meiner Freunde bemerkenswerth. „Sonst — sagte er einmal zu mir — musicirte ich, ohne Rücksicht auf die Stimmung meines Gemüths zu nehmen. Jede Liedersammlung und Oper, jedes Heft Sonaten, das mir in die Hände fiel, spielte und sang ich oft, wenn es mir einfiel, von Anfange bis zu Ende. Ob es Nacht oder Tag, ob ich munter oder schläfrig, fröhlich oder traurig war, das erwog ich nicht. Die Folge davon war, dass mir gar keine, oder doch nur wenige Stücke gefielen; was mir dann oft unbegreiflich war, da die Kompositionen nicht selten aus der Feder berühmter Tonkünstler geflossen, und mit dem Beyfalle kompetenter Richter beehrt waren. Jezt, nachdem ich durch den Herrn Kapellmeister Reichardt eines bessern belehrt bin, musicire ich zwar selten, aber immer mit Neigung. Vom Andrange der Gefühle überwältigt, setze ich mich vor das Klavier, und spiele oder singe Stücke, deren Charakter mit meiner Gemüthsstimmung harmonirt. So wird es mir leicht, mich in den Geist des Tonstücks, das ich geniessen will, zu versetzen; ich fühle ganz den Sinn, den der Künstler durch Töne hat ausdrücken wollen; errathe den Zweck so mancher Akkorde und Modulationen, der mir sonst unbegreiflich war. Stellen, die mir sonst nicht gefielen, gewähren mir jezt Entzücken. Die Musik ist nunmehr für mich eine ergötzende und erquickende Freundinn."

Jeder, der blos aus reiner Liebe zur Kunst die Musik ausübt, und nicht etwa als Lehrer oder bestallter Musikus verbunden ist, zu gewissen Stunden von ihr Gebrauch zu machen, sollte billig dies Geständnis beherzigen.

Man ist nun einmal nicht immer zum Genuss dieses oder jenes Tonstücks gestimmt. Es dessen ungeachtet geniessen zu wollen, heisst es nur halb geniessen. Ja bisweilen ist das musikalische Gefühlsvermögen so schlaff, dass ihm nur günstige Zeitumstände die gehörige Spannkraft wiedergeben können *). Dem sey nun aber wie ihm wolle — es kommen in unserm Erdenleben Stunden, wo alles Edle und Erhabene den Geist unwiderstehlich ergreift, wo die Einbildungskraft eine grosse Lebhaftigkeit hat, und unnennbare Gefühle im Herzen sich regen. Das sind Stunden der Begeisterung, und *diese diva momenta unter* Leitung unsrer Gemüthsstimmung, der Musik gewidmet — welchen entzückenden Genuss gewähren sie! Leicht und schnell fasst und vergleicht der Geist die Töne, die ihm durch das Ohr zuströmen, und eben so leicht werden auch die Gefühle klar und lebhaft, die durch Töne erregt werden sollen. Der Hauch des Mundes, der Druck des Fingers giebt ihnen Reiz und Leben. Est deus in nobis, agitante

*) Ueberhaupt habe ich leider an mir und andern so oft die Erfahrung gemacht, dass blose Kultur des Verstandes, im eigentlichen Sinne des Worts genommen, und blose Kultur der Gefühle, wenn beyde lange Zeit fortgesezt werden, einander Abbruch thun. Die Thätigkeit des Verstandes verliert da in eben dem Maasse, als die Gefühle an Wärme einbüssen. Daher kommt es unstreitig, dass die bessernde Feile des Dichters die Verse zwar logisch- und grammatisch-richtiger macht, aber auch nicht selten der lebendigen Darstellung schadet. Daher kann man es sich grösstentheils erklären, warum oft grosse Theoriker der Musik, so matte und trockne Kompositionen liefern, und berühmten Virtuosen die Ideenmittheilung so schwer wird. Wir verdanken unserm Verstande so manche selige Freude; gleichwohl entbehren wir so manchen Lebensgenuss, oder geniessen das Schöne und Angenehme nur halb, wenn es unsern Gefühlen an Wärme und Lebhaftigkeit gebricht. Die Kultur der Gefühle mit der des Verstandes in Harmonie zu bringen, wird indess wohl immer eben solches Problem bleiben, als die Pflicht mit der Neigung auszusöhnen.

calescimus illo. Und weil in der Geisterwelt eben das geheime Verständnis statt findet, das in der Körperwelt herrscht, so theilt sich unmerklich die Begeisterung dem ergötzbaren Zuhörer mit. Der elektrische Funke berührt und entzündet jeden entzündbaren Stoff, der sich ihm nahet.

Aber — wird man mir einwenden — die menschlichen Gefühle haben gar zu viele Abstufungen, deren Unterschiede wir uns nicht deutlich vorstellen und durch einen Begriff erklären können. Wie will man also ein musikalisches Stück finden, dessen Inhalt den sich so mannigfach modifizirenden Gefühlen entspricht? Meine Antwort darauf ist diese:

Man bringt bekanntlich alle mögliche Gefühlsarten unter drey Gattungen, wovon die eine Gattung die angenehmen Gefühle oder die Freude, die andre, die unangenehmen oder die Betrübnis, die dritte Gattung die gemischten Gefühle begreift. Was die leztere Gattung betrifft, so pflegt man nach Maasgabe der herrschenden Freude oder Betrübnis, von bitterer Freude oder süsser Traurigkeit zu reden. Einer jeden Gefühlsgattung nebst den ihr zugehörigen Arten sind gewisse Merkmale eigenthümlich, wodurch sie sich von der andern unterscheidet.

Die Freude hat ein leichtes ungezwungenes Wesen (air degagé). Ihre Schritte sind schnell, hüpfend ist ihr Gang, munter ihr Geist, laut und deutlich ihre Rede. Sie ergötzt durch lieblich überraschende Einfälle und ihre Schilderungen sind von der angenehmsten Seite des Gegenstandes entlehnt. Diese Hauptmerkmale sind in allen möglichen Arten freudiger Gefühle vorhanden: nur dass sie mehr oder weniger Klarheit und Dauer haben, je nachdem die Gefühle mehr oder weniger stark und beharrlich, leidenschaftlich oder nicht leidenschaftlich sind.

Ganz anders verhält es sich mit der Betrübnis und ihren Modifikationen. Schwerfällig und wehklagend schleicht sie einher mit wankenden Tritten. Trübe ist ihre Stirn, ihr Blick finster. Ihre Worte sind abgebrochen (gemitus ex imo pectore hausti). Ihr Geist voll Kummer hegt allerley ängstliche Besorgnisse; fürchtet das Schlimmste und hängt an den unangenehmsten Seiten der Dinge.

Was die gemischten Gefühle betrifft: so sind in diesen die Merkmale der Freude und der Betrubnis in einander verschmolzen.

Jene psychologische Reduktion der Gefühle auf drey Gattungen, kann man auch auf die Musik anwenden. Ihr Zweck ist, ästhetische Gefühle zu wecken und zu beleben. Es lassen sich daher alle mögliche Arten musikalischer Kompositionen dreyen Gattungen unterordnen, die entweder auf die Erregung des Gefühls der Freude, oder der Betrübnis, oder beyder Gefühle hinzwecken. Die Hauptmerkmale, die einer jeden der drey Gefühlsgattungen und ihren Arten eigenthümlich sind, müssen auch die drey Kompositionsgattungen und die ihnen zugehörigen Arten unterscheiden; so weit nämlich die Beachtung dieser Unterschiede der Musik als einer durch Töne nachahmenden Kunst möglich ist.

Wenn man daher bey beschränktem Musikvorrathe, oder aus Mangel deutlicher Erkenntnis seiner Gefühle, keine Komposition finden kann, die mit der oft unbestimmbaren Modifikation der Freude und der Betrübnis ganz und gar harmonirt: so wird man doch sehr leicht sich bewusst werden, zu welcher Gattung das herrschende Gefühl gehöre, ob es angenehm oder unangenehm oder gemischt sey, und daher entweder Musiken der Freude oder der Betrübnis, oder solche, worin Merkmale von beyden sind, zum Gesang oder Spiel sich wählen können *).

*) Durch Töne allein erhalten wir nur dunkle, höchstens klare Vorstellungen. Es ist und bleibt daher ein sanguinisches Unternehmen, bestimmte Gefühle oder Leidenschaften, d. h. solche, deren Objekte uns

Aber — wird man mir ferner einwenden — die Musik soll nicht allein ergötzen, sondern auch erquicken, nicht blos die Freude verstärken, sondern auch die Betrübnis vermindern. Gesezt nun, man wäre traurig; wollte durch die Musik erquickt werden und befolgte die Regel: spiele und singe wie dir's um's Herz ist —: so müsste man doch natürlich Kompositionen wählen, die einen traurigen Charakter haben. Da es nun aber psychologisch richtig ist, dass die Gefühle um so mehr Beharrlichkeit und intensive Kraft erlangen, jemehr und je länger sie unterhalten werden: so würde durch die Befolgung jener Regel die Betrübnis nicht sowohl vermindert, als vielmehr vergrössert werden: mithin die Erquickung ausbleiben.

Meine Antwort darauf ist diese:

Der Zweck, durch die Musik erquickt zu werden, ist weder erreichbar, wenn man ausschliessend Kompositionen der Betrübnis oder der Freude, oder solcher, worin gemischte Gefühle herrschen, zum Singen oder Spielen sich wählet. Die erstern sind untauglich aus dem im Einwande, die leztern aus dem in der vorhergehenden Anmerkung enthaltenen Grunde. In Rücksicht der freudigen Kompositionen bemerke ich dieses. Der Grund, der ihren Gebrauch zu rechtfertigen scheint, kann kein andrer seyn, als die Unterdrückung oder Milderung der Betrübnis durch das Gefühl der Freude. Nun ist es freylich wahr, dass ein Gefühl durch Erweckung eines andern, das mit jenem kontrastirt, unterdrückt oder gemildert werden kann: allein die Unterdrückung oder Milderung muss vorbereitet werden; man muss der Seele allmählig, nicht plötzlich, das Objekt des vorhandenen Gefühls entziehen; denn sonst dient die Erregung des neuen Gefühls mehr dazu, das schon vorhandene aufzuklären, als zu verdunkeln, und es bewährt sich der Ausspruch des Dichters:

Ein Leiden, das man unterdrücket,
Vermehret den geheimen Schmerz;
Und jede Thräne, die erstickct,
Gräbt blutig sich in unser Herz.

Zachariä.

Nur Trauermusik, die sich indessen allmählig der entgegengesezten Gattung nähern muss, kann das Gefühl der Betrübnis schwächen und folglich Erquickung gewähren. Denn wenn gleich die Trauermusik, wie jede andre, ästhetisches Wohlgefallen würkt, weil sie gleichfalls die Sinnlichkeit und Urtheilskraft auf eine leichte Weise beschäftigt: so bringt sie doch durch die Erweckung trauriger Vorstellungen einige feine Organe in eine gewisse Bewegung, die das körperliche Wohlseyn befördert. Dieses körperliche Wohlseyn, das Trauermusik verursacht, ist der Grund der Erquickung, die sie dem Traurigen schenkt. Sie gleicht in dieser Rücksicht einem Menschen,

deutlich sind und von andern unterschieden werden können, durch blose Instrumentalmusik ausdrücken zu wollen. Es erwachen zwar bey Anhörung derselben gewisse Gefühle: allein sie sind äusserst verworren und gehn in betäubendem Strome vorüber. Erst durch Worte erhalten die Töne einen bedeutenden Sinn; oder, um mich richtiger auszudrücken: Worte bringen die dunkeln Gefühle zum deutlichen Bewusstseyn, und die Töne thun weiter nichts, als dass sie die Sprache des Gefühls verstärken und eindringlicher machen. Uebrigens leidet es keinen Zweifel, dass die Instrumentalmusik den Grad der Stärke oder Schwäche einer Leidenschaft ausdrücken könne, und dass, in sofern dieser mit einer schnellern oder langsamern Bewegung des Bluts und der äusserlichern Theile des Körpers vergesellschaftet zu seyn pflegt, der Gebrauch der Kunstausdrücke Allegro, Andante, Adagio u. s. w., den die Instrumentalkomponisten ihren Werken vorsetzen, seinen guten Grund hat.

Wegen der unbestimmten Leidenschaften, welche die Instrumentalmusik erregt, würde sie also im Zustande gemischter Gefühle sehr zweckmässig seyn.

der Theil nimmt an dem heftigen Schmerze seines Freundes. Seine Theilnahme lockt Thränen hervor, die die Heftigkeit des Schmerzes lindern.

Wollte man also im Gefühle seiner Betrübnis durch die Musik erquickt werden: so müsste man aus psychologischen Gründen erst eine Zeitlang in traurigtönenden Akkorden moduhren, und dann allmählig in die Freude sich hineinsingen und spielen. Man müsste, um mich der Kunstausdrücke zu bedienen, aus einem Molltone allmählig zum Durtone sich hinneigen; von dem Adagio zum Andante, vom Andante zum Allegretto, vom Allegretto zum Allegro übergehn.

Die Natur giebt uns in Absicht des Gebrauchs, den wir von der Musik machen sollen, belehrende Winke. Alle Veränderungen in derselben, erfolgen nach gehöriger Vorbereitung; nicht plötzlich, sondern allmählig, nicht sprung- sondern stufenweise. Bevor aus Kälte Wärme, und aus Wärme Kälte wird, ist die Luft gemässigt. Bevor der Tag in Nacht, und die Nacht in Tag übergeht, erfolgt erst Abend- und Morgendämmerung. Bevor die Hitze bis zum Gefühl einer angenehmen Kühle temperirt wird, werden die elektrischen Dünste, die sich in der Atmosphäre angehäuft haben, durch Blitze und Donnerschläge oder durch Winde weggeschaft. Möchten wir doch bey unserm Gesange und Spiele diesem Winke der Natur folgen!

K. W. Frantz,

Kollaborator an der Domschule zu Halberstadt.

Nachrichten.

Braunschweig. Von Haydns Oratorium, die Worte des Erlösers, haben wir seit dem 10ten März 9 Aufführungen gehört; drey in Konzerten und sechs in den Kirchen. Diese Bereitwilligkeit der hiesigen Kantoren, neue Musiken aufzuführen, gereicht ihnen um so mehr zur Ehre, da sie für die Anschaffung derselben nicht den geringsten Ersatz erhalten.

Am Grünendonnerstag und Charfreytage werden hier insgesammt 7 Oratorien aufgeführt. Da zwey Aufführungen an beyden Tagen zusammentreffen, so lässt es sich erwarten, dass keine Besetzung dem Umfang der Kirchen angemessen ist, und die Musik ganz unwürksam bleiben muss. Wie unendlich würden wir gewinnen, wenn an beyden Tagen nur Ein Oratorium mit zweckmässiger Besetzung aufgeführt würde, und zwar, der grössern Feyerlichkeit wegen, des Abends. Aber da höre ich schon rufen: „Muss denn nicht jede Gemeinde ihren Heiland kreutzigen?" — Ach! wir glauben ja Alle nur an Einen.

Den 12ten April gab Herr Mara, Virtuos auf dem Violoncell, Konzert. Unser liebes Publikum zeigt seinen Enthusiasm für die Kunst gern gratis, und deswegen sollte man jeden Virtuosen vor Braunschweig warnen. Den 14ten April. Haydns Worte des Erlösers zum Beschluss der Liebhaberkonzerte. Den 16ten Apr. Haynds Schöpfung zum Beschluss der Schulkonzerte. (Siehe die Bemerkungen über die vorigen Aufführungen.) Den 24ten Apr. gab Herr Eck der jüngere ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert im Theater. Mr. Le Gaye spielte Variationen über „Freut euch des Lebens" und Mr. Claparede sang einige Arien. Ob es gleich bekannt war, dass Herr Eck unsern Spohr als Schüler mitnehmen würde, so siehe dessen ungeachtet obige Bemerkung zu Hrn. Mara's Konzert.

Das französische Theater hat, ausser mehreren Wiederholungen von Les deux Journées, nicht viel Bedeutendes geliefert. Mr. Le Gaye wird die, in diesen Blättern schon erwähnte, Dem. Schäfer heirathen und wahrscheinlich als Kapellmeister hier bleiben. Dann dürfen wir an unserm Horizonte vielleicht eine

neue Morgenröthe hoffen. Möge ihn der Tonkunst Schutzgeist leiten! —

Suttgard im Junii. Der hiesige Herr Hofmusikus Dieter hat nun mit der Komposition des Singspiels von Kotzebue, des Teufels Lustschloss, seine zwölfte Operette verfertiget. Die Erwartung des Publikums auf die erste öffentliche Vorstellung desselben ist um so mehr gespannt, da Hr. Dieter durch seine gefallige Schreibart, und insonderheit durch sein eigenes Talent im Ausdruck des Komischen, seinen Künstlerruhm schon längst fixirt hat. — Die bessere Aufnahme unsers Musik- und Theaterwesens scheint nun ein Gegenstand ernstlicher Aufmerksamkeit unsers Herzogs zu werden. Die Anwesenheit des berühmten Hrn. Ifflands, der eine Einladung vom Hofe erhielt, und Vorschläge zur Verbesserung unserer Schaubühne thun soll, wird vieles entscheiden. — Der als Orgelspieler bekannte Herr Schulz, der auf seine Kunst einen grossen Theil Deutschlands durchreiste, hat seit kurzem bey der verwittweten Frau Herzogin Franziska zu Kirchheim an der Teck, ein Engagement erhalten. — —

Die im 34sten Stück befindliche Nachricht, dass das Melodrama, Herkules Tod, nach zweymaliger Aufführung von dem Berliner Nationaltheater zurückgenommen worden und wohl schwerlich irgendwo anders würde aufgeführt werden — ist dahin zu berichtigen, dass jenes Theater im völligen Besitz dieses Stücks geblieben, auch von Hrn. Iffland zu erwarten ist, dass er es, indem sich seine Kunst darin grösser, als vielleicht irgendwo anders, zeigt, hier und an andern Orten wiederholen werde, besonders da das eigentliche Kunstpublikum sich laut für ihn in dieser Rolle erklärt hat. Für den grossen Haufen kann und soll so Etwas nicht seyn. Die Meynung des Einsenders, dass es schwerlich anderswo gegeben werden würde, kann sich nur auf Erwägung der grossen Schwierigkeit, mit welcher die Darstellung dieses Herkules verbunden ist, gründen, indem, ausser einem ganz vorzüglichen Schauspieler für diese Rolle, ein starkes Chor und ein sehr gutes Orchester dazu erforderlich sind.

Recension.

Petites pièces pour le Pianoforte, composées par Sterkel. Enrégistré à la Bibliothec nationale. à Mayence, chez Charles Zulehner. (Pr. 1 Fl.)

Diese kleinen Handstücke gehören unter die besten, die seit einigen Jahren für noch nicht weit vorgeschrittene Schüler und Liebhaber geschrieben worden sind. Sie sind sehr leicht, in Ansehung der Ideen sowohl, als in Ansehung der Ausführung; sind dabey munter, nett, rein geschrieben, nicht ohne Charakter, und liegen auch recht gut in der Hand und Applikatur. Die erste Menuett ist vorzüglich hübsch. Uebergänge, wie der, S. 9. Ende, die auf den Instrumenten, wo man, wie auf der Violin, ganz allmählig von einem halben Ton in den andern gehen kann, an ihrem Platze sind, sollten nicht auf das Pianoforte herübergenommen werden. Es wäre zu wünschen, dass mehrere Komponisten, die, wie Hr. St., grössere Werke gut liefern könnten, doch auch zuweilen, wie er, für Anfänger schrieben — wie nur recht wohl instruirte, gründliche und erfahrne Erzieher Fibeln und kleine Lesebücher schreiben sollten. Es ist von sehr nachtheiligem Einfluss in die Bildung für Musik überhaupt, dass jenes Geschäft meistens Leuten überlassen bleibt, die selbst noch nicht weit über die musikalische Fibel hinaus sind.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. № XVII. 1802.

Als ich eben im Begrif war von Berlin aus über Magdeburg und Braunschweig nach Leipzig zu reisen, erhielt ich, (und zwar erst den 4ten Juny) die Leipziger musikalische Zeitung, vom Monath April, wo ich im 29. Stück eine Nachricht von meiner, in der Garnisonkirche zu Berlin aufgeführten Musik fand, welche auch nicht ein einziges wahres Wort enthält, mithin, und da sie ohne Namensbenennung des Verfassers geschrieben, ein wahres Pasquill ist.

Der ungenannte Berliner Korrespondent sagt darinne: dass der Hr. Kapellmeister Reichardt sein Te Deum laudamus selbst dirigiret hätte, welches aber eben so eine Unwahrheit ist, als die, wo er im 34. Stück der nämlichen Zeitung sagt: Dass die königl. Opern- und Nationaltheatersängerinn Madame Schick im Konzert des königl. Kammermusikus Hrn. Tausch, gesungen, und Händels Amen, (welches, wie bekannt, eben auch eine Fuge enthält,) gegeben worden sey.

Alles ist, wie in Berlin allgemein bekannt, nicht wahr, mithin also positiv gewiss, dass der angebliche Berliner Korrespondent weder meine, noch des Herrn Tausch Musik gehöret, und also gar nicht vermögend war darüber zu urtheilen.

Ich habe das Reichardtsche Te Deum laudamus so wie die andern Werke meiner Komposition, selbst dirigiret.

Eben so verhält es sich auch mit dem angeblichen Misfallen meines siebenchörigen Psalmenwerkes in 7 Sprachen; denn nie erhielt in Berlin, in einer Kirche, eine Musik den so ausgezeichneten Beyfall, mit welchem man die meinige, bey Endigung derselben beehrte; obschon ich keinesweges glaube, dass sie ihn in allem und jedem Betracht verdiente.

Dass ich den Fugensatz, (der immer das Hauptstück aller praktischen Musikwerke ist,) welcher mich, da ich ihn 16stimmig mit 4 Orchestres geschrieben, so viele Mühe und Zeitverlust, und mit den Chorsängern unzählbare Singelektionen und Proben gekostet hat, weglassen musste, gieng eben so natürlich zu, als jene Fuge, welche Händels Amen enthält, bey des Herrn Tausch seiner Musik nicht gegeben werden konnte. Dass sie ganz fertig war, kann und wird dem Korrespondenten mein ganzes höchstverehrungswürdiges, über 300 Personen stark besetztes Orchestrepersonale bezeugen, und sonst auch Jeder, der meine Originalpartitur gesehen.

Dass ich aber das Recitativ und die Arie in der Kantate nicht vollenden konnte, davon war die Ursache diese: Weil ich, da ich die Aufführung meiner Musik zum 3ten März, als zum allerhöchsterfreulichsten Namensfeste, Sr. Majestät des Königs angesetzet, (wozu ich allerdings eine andere Kantate bestimmt hatte,) nicht geben konnte, ganz natürlicher Weise in so kurzer Zeit mit der Komposition einer andern Kantate, auf die allerhöchst erfreuliche Geburtsfeyer Ihrer regierenden königl. Majestät, nicht ganz fertig zu werden, im Stande war.

Es ist mir übrigens ganz unbegreiflich, wie ein vernünftiger Mensch im Namen eines so höchst resp. grossen Publikums, wie das Berliner ist, sprechen, und solche grobe auffallende Unwahrheiten mit äussersten Personalbeleidigungen schreiben, hierher nach Leipzig schicken, und ohne Nennung seines Namens drukken lassen kann? — auch dabey mein Musikwerk, den 117 Psalm, unter aller Kritik zu erklären? — ? — Sehr weislich sagt er aber nicht, in welchem Betracht, ob nämlich in Ansehung der Exekution oder der Kunst? — Zuverlässig, weil er beydes nicht konnte. Wohl aber hat er nicht vergessen an das Requiescat in pace zu denken, keineswegs aber an das Resurrexit in gloria.

Kommen Sie einmal heraus, Herr unbeschränkter Dictator musices und unbefugter Repräsentant des Berliner Publikums? — Nennen Sie Ihren Namen und Charakter, so wie ich den meinigen, und zeigen Sie in dieser Zeitung, so wie in meiner eigenen, nunmehro ununterbrochen fortzusetzenden musikalisch-kritischen Zeitschrift, wer Sie sind, und wie Ihre Künste gegen die meinigen beschaffen. Erzählen Sie

alle Anekdoten, (jedoch nicht tecto nomine, sondern mit Beysetzung Ihres Nahmens) die Sie wissen wollen, ich beantworte sie ganz gewiss. Ich werde aber auch Anekdoten erzählen, die ich zu Ihrer und Ihres Gleichen Ehre nicht nur durch diese Zeitung, sondern auch durch andere, insonderheit aber durch meine eigene musikalisch-kritische Zeitschrift, öffentlich bekannt zu machen, nicht unterlassen werde.

Leipzig, den 15. Juny 1802.

Christian Gottfried Thomas.
Academicus und Konzertdirektor.

Pränumerationsanzeigen

Das Hallelnja der Schöpfung, von Herrn Professor Baggesen in Musik gesetzt von F. L. Ae. Kunzen, königl. dänischem Kapellmeister. Partitur 4 Thlr. Sächs. current. Klavierauszug 2 Thlr. Sächs. current.

Die Pränumeration bleibt bis Ende Oktobers offen, zu welcher Zeit das Werk erscheinen wird. Wer sich bemühen will, Pränumeration zu sammeln, erhält, wie gewöhnlich, das 5te Exemplar frey. Die Edition wird so beschaffen seyn, wie die neulich in meinem Verlage herausgekommene Hymne auf Gott von demselben Komponisten. Die Namen der Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Der Name des Komponisten überhebt mich aller besondern Empfehlungen dieses neuen Meisterwerks. Ich schränke mich daher blos darauf ein, zu sagen — hoffentlich ein Wort zu seiner Zeit — was dieses ächte Kunstwerk nicht enthält, damit niemand mit Forderungen daran gehe, die man an einen solchen Künstler und an ein solches Kunstfach keineswegs machen darf.

Der wissenschaftlich gebildete Künstler will nie die Schranken seiner Kunst überschreiten. Seine Kunst soll weder mahlerisch noch theatralisch seyn. Am allerwenigsten wird man bey ihm die Tendenz wahrnehmen, „die ganze sichtbare Welt in das Gebiet der Musik hinüberzuspielen", weil eben durch ein solches Spiel die Erhebung der Gemüther in die unsichtbare Welt religiöser Ideen erschwert werden müsste.

Wer daher nur durch seltsamen Kunstaufwand und Kunstluxus gereizt werden kann, wer durch die blosen Eitelkeiten der Kunst angezogen wird, kann hier unmöglich Befriedigung finden.

Nur wer für das Einfache und Edle der Tonkunst und Poesie, womit allein die höchste Würde und Kraft des religiösen Gesanges vereinbar ist, einen entschiedenen oder doch empfänglichen Sinn hat, schöpft hier ungetrübt und unverfälscht aus der reinsten Quelle Andacht und religiöse Begeisterung.

Zürich, im May 1802.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Pleyel, J., Sinfonie concertante arr. pour 2 Flûtes princip., 2 Viol., A. et B. 2 Htb., 2 Cors et 2 Bassons par Fürstenau. 2 Thlr.

Ferrari, G. G., 4 Sonates progressives p. le Fortép. av. acc. de Viol. Op. 27. 1 Thlr. 12 Gr.

Tapray, 3 Sonates pour le Fortépiano. Op. 28. 1 Thlr. 12 Gr.

Walter, 3 Sonates à 4 mains pour le Fortépiano. 2 Thlr.

Pujolas, J., 6 Duos pour 2 Flûtes, dans un genre facile et agréable. Op. 9. Liv. 2. 1 Thlr.

Michel, J., 1er et 2me Recueil de Rondeaux, airs variés etc. pour une Clarinette. 1 Thlr. 6 Gr.

— — les mêmes pour une Fl. 1 Thlr. 6 Gr.

Woldemar, 12 gr. Solos ou études pour le Violon. Liv. 1. 1 Thlr.

Beauvarlet-Charpentier, Victoire de l'armée d'Italie ou Bataille de Montenolie pour le Pianof. ou Orgue. 1 Thlr..

Caussé, J, Caprice pour le Fortépiano. Op. 2. 1 Thlr.

Fleury, C., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Labarre, L. J, 3 Duos conc. p. 2 Violons. Liv. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Duranosky, 3 Duos concertants pour 2 Violons. 2 Thlr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Julius. N°. 42. 1802.

Abhandlung.

Singechöre, eine nützliche Anstalt.

Man hat in neuern Zeiten sehr viel wider die Singechöre gesagt und geschrieben; ja man hat darauf angetragen, sie, als Leib und Seele verderbende Institute, aufzuheben *).

Ueber ihre Schädlichkeit kann nur Eine Stimme seyn, so lange sie ihre jetzige Einrichtung behalten. Denn wenn sie unmittelbar nach dem Mittagsessen, und oft mehrere Stunden, selbst beym schlechtesten Wetter, ihre Umgänge halten; wenn die Mitglieder derselben als blosse Strassen- und Kirchensänger, sich selbst überlassen, keiner höhern Aufsicht unterworfen, und vom Schulbesuch dispensirt sind: wer sollte da nicht ihre Aufhebung wünschen und nöthig finden!

Sie verdienen aber wahrlich, durch vernünftige Einrichtung und strenge Aufsicht nicht nur unschädlich gemacht, sondern auch zur Erreichung nützlicher Zwecke angewendet zu werden. Ich will hier nicht von allen den Vortheilen reden, welche die Singechöre und durch sie andere geniessen; ich will blos auf den Nutzen aufmerksam machen, den das Publikum davon haben kann, und der mir so wichtig zu seyn scheint, dass selbst, wenn es einmal keine Chöre mehr gäbe, man ausdrücklich darauf denken müsste, andre Hülfsmittel an ihrer Stelle ausfindig zu machen, um diesen Nutzen dennoch zu erreichen. Die Sache ist diese.

Es ist bekannt, dass gute Gesänge auf die Erweckung religiöser Gesinnungen und Belebung sittlicher Gefühle einen grossen Einfluss haben. Religion, die Erzieherinn des sinnlichen Menschen zu geistigern Gesinnungen, kann auch nur dann mit unwiderstehlicher Kraft ihn veredlen, wenn sie sich ihm durch seine Sinnlichkeit, d. h. durch seine Empfänglichkeit für angenehme und unangenehme Eindrücke, einnehmend nähert. Von der Wahrheit dieses Satzes überzeugt, hat man mehrere Vorschläge gethan, um der Poesie und Musik, als Künsten, die zum Herzen sprechen, einen grössern Würkungskreis zu verschaffen. Sollten nicht auch die Singechöre dazu beytragen können?

Der Verf. dieses Aufsatzes war eine kurze Zeit Praefektus eines Chors, und weiss daher aus eigner Erfahrung, wie viel Zuhörer die Chöre haben, wenn sie auf den Strassen singen. Fast Jedermann schenkt ihnen seine Aufmerksamkeit. Die Kinder treten ans Fenster oder vor die Thür; der Handwerker verlässt seine Werkstätte; und die Landleute, die gewöhnlich an den Chortagen, (Mittewoch, Sonnabends und Sonntags) in den Städten sich aufhalten, begleiten oft die Chöre von Haus zu Haus, um ihre Gesänge zu hören. Diesen Umstand müssten die Chöre benutzen. Ein Vorrath mannigfaltiger Gesänge müsste sie in den Stand setzen, die Bedürfnisse und Erwartun-

*) Man lese des Herrn Inspektors Küster Antrag auf gänzliche Aufhebung der Singechöre, in den Annalen des Preussischen Schul- und Kirchenwesens; herausgegeben von Gedike. Band 1, Heft 2. Berlin 1800.

gen ihrer Zuhörer zu befriedigen. Und o wie mannigfaltig könnte der Inhalt der Chorlieder seyn! Jeder Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, die Blüthe des Frühlings und der Erndtesegen des Herbstes, die feyerliche Stille des Morgens und die erquickende Kühle des Abends, jede Scene der Schöpfung Gottes: bürgerliche und häusliche Tugenden, Vaterlandsliebe, Zufriedenheit, Fleiss, unschuldige Freude u. s. f. — welch ein Stoff zu Chorliedern!

Gross würde der Nutzen seyn, den auf solche Weise die Singechöre stifteten. Sie würden viele elende, unsinnige und schmutzige Lieder, mit ihren eben so elenden, einförmigen und langweiligen Melodien, aus dem Munde des Volks verdrängen; bessere Texte, bessere Kompositionen bekannt machen; den Sinn fürs Schöne veredeln, und durch Erweckung und Belebung wohlthuender Gefühle, Moralität und Tugend befördern helfen. Auf dem Spielplatze der Kinder, in der Stube der Handwerker, auf Feldern und Fluren würden ihre Lieder erschallen, und Reinheit und Menschlichkeit in's Herz singen, so tief, als sie nur der Prediger hineinpredigen und der Katechismus hineinbeweisen kann.

Freylich müssten sich dann auch die Texte und Kompositionen zu den Chorliedern durch innere Güte empfehlen. Gemeinverständliche Materien, eingekleidet in eine fassliche und dabey edle Sprache, frey von allen Plattheiten und schlüpfrigen Bildern; populäre Melodien, richtige Deklamation und reine Harmonieu müssten in der Poesie und Musik enthalten seyn *). Hierzu müsste sich denn auch die bestmöglichste Ausführung gesellen. Die Prae-

*) Unsere Dichter haben uns viele schätzbare Lieder geliefert, die zum Singen in den Chören sich ganz qualificiren. Sie sind auch zum Theil schon von Reichardt, Kunzen, Spazier, Schulz, Naumann u. a. mit vortrefflichen Melodien versehen. Aber eine vollständige Sammlung von Chorliedern, vierstimmig ausgesezt, deren Texte und Kompositionen die erwähnten Eigenschaften hätten, fehlt uns noch. In den Texten zu den meisten Chorliedern, vorzüglich zu den Motetten, weht noch der Geist der alten Zeit, wo Bigotterie und Pietismus das Scepter führten. Und diejenigen Lieder, deren Texte eine liberalere Denkungsart athmen, sind nicht selten mit einer Musik versehen, deren Melodie und Harmonie den Forderungen der Kritik ganz und gar nicht Gnüge leisten. Es wäre wahrlich ein hohes Menschenverdienst, des Schweisses der Edlen werth, wenn sich die Koriphäen der Poesie mit denen der Tonkunst vereinigten, und unsere Chöre mit einer vollständigen, auf jede Lage des Lebens berechneten vierstimmigen Sammlung guter Lieder beschenkten, um ihnen dadurch Einfluss auf das Volk zu verschaffen. Und das Volk nimmt gern an, was für dasselbe gesetzt ist, und bedarf guter Lieder, wie es guten Brods bedarf. Bey so manchem Spiele der Kinder, bey so manchem Feste des Handwerkers, bey so mancher Arbeit des Landmanns wird gesungen. Sie singen oft Reime voller Thorheit und Unflätterey, und bleiben oder werden deshalb thöricht, roh und ungesittet. Denn „le caractere de la Musique — sagt du Bos in seinen kritischen Betrachtungen über Poesie und Mahlerey — qui est plus en usage dans un certain pays, influe beaucoup sur les moeurs des habitans."

Wie ist diesem Uebel abzuhelfen? Vielleicht auf folgende Weise. Man dichte oder komponire gute Volkslieder, oder wähle die besten aus den vom Herrn Hoppenstedt und Herrn Rath Becker veranstalteten Liedersammlungen; bringe die darauf gemachten Melodien in reinen vierstimmigen Satz; lasse sie von den Chören singen, und die Texte dazu durch die Kolporteurs in Städten und Dörfern verkaufen. Die Landleute kaufen gern Lieder, besonders wenn sie ihnen unter der Firma: Neue schöne Lieder, gedruckt in diesem Jahr, feil geboten werden. Man bediene sich also dieses lockenden Aushängeschildes, um gute Waare in Umlauf zu bringen, und bemerke bey jedem einzelnen Liede, dass die Melodie dazu von den Chören in den Städten gesungen werde. Gefällt das Lied dem Landmann — und dies wird gewiss der Fall seyn, wenn es praktischen Inhalts und die Einkleidung populär ist — so wird er es wohl der Mühe werth halten, die dazu gehörige Melodie zu hören, und diese bald nachsingen lernen,

fekti müssten richtig intoniren und dirigiren; und die Sänger deutlich, rein, bestimmt und ausdrucksvoll singen, und sich vornehmlich vor allen unnützen Verzierungen und Verbrämungen des Textes hüten, wodurch die schönste Melodie und Harmonie entstellt wird *).

Die Texte zu den Liedern, die unsere Chöre singen, sind meistens religiösen Inhalts. Nicht zweckwidrig würde es seyn, wenn sie auch zuweilen Kirchenchoräle anstimmten: zumal da mehrere von diesen so vortrefliche Melodien haben und ein allgemeines Interesse finden. Freylich müssten die Chöre dabey durch die Umstände des Orts und der Zeit sich leiten lassen; die Texte zu den Chorälen müssten praktische Wahrheiten in einer populären und edlen Diktion enthalten; die Harmonien durch Reinheit, Zweckmässigkeit und Kraft sich auszeichnen, und die Melodien in ihrer ursprünglichen Gestalt und durch keine hinzugefügte Note entstellt, in einer der edlen Einfalt und Würde des Chorals angemessenen langsamen Bewegung gesungen werden **). Eine lange Reihe von Erfahrungen hat mich belehrt, dass unter allen Arten musikalischer Kompositionen keine einzige so allgemeine Rührung verursache, als ein Choral mit edler einfacher Melodie, und reiner, zweckmässiger, kraftvoller Harmonie: sey es, dass die edle Einfachheit in Anlegung und Ausführung den Geist ergötzt, oder dieser bey der langsamen Bewegung den

wenn sie wirklich Volksmelodie, d. h. leicht und lieblich ist. Auf solche Weise wird es nicht schwer seyn, die vielen schmutzigen Lieder, die wahrlich nicht aus Geschmack, sondern in Ermangelung besserer gesungen werden, aus dem Munde des Volks zu verdrängen. Vornehmlich werden alsdann auch die Spinnstuben in den Dörfern, diese Schlupfwinkel aller Liederlichkeit, von so manchen unsittlichen Gesängen und Spielen gereiniget werden. Man vergleiche mit dieser Anmerkung die Herzenserleichterung eines für Volksbildung erwärmten Mannes, im Reichsanzeiger, Monat August, 1800; unter dem Titel: Aufforderung der Censur.

*) Mehr Reiz und Leben würden auch die Chorschüler ihren Gesängen geben, wenn sie durch ihre Kleidung und ihr Betragen während des Singens auf den Strassen, nicht so oft das Gefühl fürs Schöne und Schickliche beleidigten. Hüthe und Mäntel machen eben so wenig den Chorschüler, als ein schwarzer Rock den Prediger. Allein sie sind doch konventionelle Zeichen des Chorschülers, und so lange sie solche sind, muss auch hierin eine gewisse Einförmigkeit beobachtet werden. Das Bramarbasiren und Präsentiren der Schnupftabacksdosen ist in den Gesetzen vieler Chöre verboten; wird aber dessen ungeachtet immer noch bemerkt. Bey den Griechen und Römern bestand die Musik nicht nur in dem rechten Gebrauch der Stimmen, sondern auch in einer wohlanständigen Bewegung des Körpers. Sie war ars decoris in vocibus et motibus. Diogenes fand es daher sehr lächerlich, wenn Virtuosen, die ihr Instrument zierlich spielten, unzierliche Sitten blicken liessen. Möchten doch dies vorzüglich unsere Singechöre beachten, und mit goldnen Buchstaben jene Worte des Kirchenvaters Augustin „cantet vox, cantet habitus, cantet vita" als Motto in die Partituren und Chorbücher schreiben!

**) Wir haben bis jezt noch kein vollständiges Choralbuch für die Chöre. Ein kluger Gebrauch des allgemein bekannten und schätzenswerthen Kühnauschen Choralbuchs würde indessen diesen Mangel ersetzen, der lediglich in den Schwierigkeiten seinen Grund hat, womit das Bestreben, die Choräle vierstimmig zu setzen, verbunden ist. Denn es gehört nicht nur dazu ein durch das Studium der musikalischen Aesthetik und Anhörung meisterhafter Musiken gebildeter Geschmack, sondern auch eine genaue Bekanntschaft mit den einzelnen Stimmen und den alten griechischen Tonarten, worin die meisten unsrer Kirchenchoräle komponirt sind; so wie auch eine gründliche Kenntnis des Generalbasses, um eine reine zweckmässige, und kraftvolle Harmonie zu setzen. Anstatt des Kühnauischen Choralbuchs wäre auch zu gebrauchen das kürzlich vom Herrn Kantor Rempt zu Jena herausgegebene Choralbuch, das auf Befehl des Oberkonsistorii zu Weimar aus dem Kirchenärario in allen weimarschen Kirchen zum Behuf eines harmonischen Kirchengesangs angeschaft werden muss. (Prediger-Journal. B. 38. St. 2. p. 198. 1800.)

Inhalt der einzelnen Akkorde ganz fasst, oder dass das erregte religiöse Gefühl die Würkung der Töne verstärkt. Bestrebten sich die Chöre, den Choral auf eine würdige Weise zu singen: welche Gefühle würden sie da erregen und beleben! Gefühle des herzlichsten Danks und der Freude beym Genuss dessen, was Gott gab; süsse Wehmuth dem Bekümmerten; Stärkung dem Schwachen in seiner Schwachheit und dem Kranken auf seinem Krankenlager; ein Engel des Trostes zur Zeit der Noth!

Wohl dem Chor, der durch seine Gesänge den erwähnten Nutzen bezweckt! Er belebt und veredelt das Gefühl für's Gute und Schöne; ergötzt den Fröhlichen und erquickt den Traurigen; er befriedigt Dilettanten und Kenner, und kann um desto mehr auf ungetheilten Beyfall und Unterstützung rechnen, jemehr die Lieder, die er singt, mit den sichern Regeln übereinstimmen, welche die Kritik des Geschmacks der Poesie und Musik vorschreibt.

K. W. Frantz,

Kollaborator an der Domschule zu Halberstadt.

Recension.

Trauerkantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von I. R. Zumsteeg. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (S. 31. in gr. 4. 1 Thlr.)

Ein schönes Seitenstück zu den Gesängen der Wehmuth! Zwar, wie es Rec. wohl bekannt ist, ein Werk dringender Eilfertigkeit, mithin auch, wie es nach dieser nicht anders möglich war, blos eine Synthese erster Gedanken und wenn diese, wie Lessing sagt, um kein Haar besser sind, als Jedermanns erste Gedanken; mit Jedermanns Gedanken aber man am besten zu Hause bleibe: so wäre der kunstrichterliche Stab über diesen Zumsteegschen Nachlass schon gebrochen. Allein auch von dieser Seite und aus diesem Gesichtspunkte haben die Werke grosser Tonkünstler ihren eigenthümlichen Kunstwerth und nicht selten lächeln die Momente nothgedrungener Anstrengung der Phantasie und des Kunstfleisses den Tonsetzer eben so freundlich an, als uneingeschränkte Gemächlichkeit und Freyheit seiner Muse, und es gehört zu den Problemen, die eine Auflösung verdienten, warum die Kunstwerke mancher Tonsetzer, die ihre Existenz blos einem absoluten Zwang zu danken haben, dennoch das Gepräg eines freyen Schwungs der Phantasie an sich tragen und mit einem durchdachtern Fleisse gearbeitet zu seyn scheinen, als die Beschaffenheit der Umstände es wirklich zuliess. Vielleicht liegt hierin ein verborgenes charakteristisches Unterscheidungszeichen eines Genie's von höhem Rang: denn ein solches Gefühl independenter Seelenkraft, die dem Künstler in jeder günstigen und ungünstigen Stimmung seiner Laune, mithin in jedem Augenblicke so zu Gebote steht, dass auf sein schöpferisches Werde das, was Er will, in den reichsten, reinsten und mannigfaltigsten Strahlen emporschiesst; wahrlich dies gehört nicht zu den gewöhnlichen Operationen der meisten Tonsetzer. Eine gewisse Versatilität des Geistes, oder Leichtigkeit, Ideen hervorzurufen und in der Geschwindigkeit sie nach den üblichen Formen zu ordnen, muss zwar jedem Tonsetzer eigen seyn, oder sein Nahme ist Usurpation: diese Leichtigkeit aber so in seine Praxin übergehn zu lassen, dass dennoch in jeder Zeile die Kunst in ihrer Würde erscheint, dass der erste Gedanke nirgends durchblickt und das Ganze nirgends durch Trivialität, wässrigen und alltäglichen Klingklang, oder gar durch erborgten Schimmer entstellt wird —: wer sieht nicht, dass dieses noch mehr, als Sache einer blosen Routine, dass es Sache des Enthusiasmus, das ist, einer angebohrnen Fähigkeit zur sehr lebhaften Anstrengung aller mitwürkenden Geisteskräfte ist. Und wie wenigen ist ein solcher Enthusiasmus in dem Grade eigen!

Rec. musste diese Gedanken vorausschicken, um seine Leser auf den wahren Standpunkt zu führen, aus welchem diese Trauerkantate beurtheilt werden muss. Sie ist das Werk weniger Stunden, denn sie musste, einem höhern Befehl zu Folge, auf die Begräbnisfeyer des Hrn. Grafen von Zeppelin verfertigt werden. Alle Umstände drängten sich so zusammen, dass Z. von seiner Partitur Blatt für Blatt abgeben musste, um sie in die einzelnen Stimmen ausschreiben und vor ihrer Aufführung eine Probe veranstalten zu können. Dieser Eilfertigkeit ungeachtet hält dieses Werkchen dennoch die Kritik aus, und wenn man sich nicht auf Mikrologien einlassen will, so kann man mit Wahrheit gestehen, dass diese Komposition nicht minder den hohen Genius athme, der Z.s übrige Werke charakterisirt und auch hier jenes tiefe Gefühl von Wahrheit, jener Ausdruck hoher Begeisterung und Rührung und jene Fülle der Harmonie mit allen ihren Schattirungen und Instrumentalgruppirungen in jeder Zeile liege, die auf Mark und Bein des Zuhörers dringt und leider jezt eine so bittersüsse Reminiscenz an ihren Verfasser erweckt.

Die Kantate besteht aus vier Satzen, nämlich aus einem Chore zum Anfang und zum Schlusse und aus zwey Soli für die Sopran- und Tenorstimme mit obligaten Blasinstrumenten, worunter das lezte bey aller Simplicität des Gesangs viel affektvolles hat. Der Stich ist ziemlich korrekt. Dass S. 20 im Texte statt s e h n's sahn's stehen muss, verdiente vielleicht keiner Bemerkung.

Nachrichten.

Paris, den 10ten Junii. Etwas Neues von Wichtigkeit ist seit dem lezten, von — — erstatteten Bericht, auf den hiesigen Operntheatern nicht vorgekommen — wenn Sie nämlich die in der Folge anzuführende Oper der Opéra comique nicht dafür nehmen wollen. Das Théatre de la Republique wiederholte die Zauberflöte, Semiramis (von welcher neulich geschrieben worden) und ältere grosse Werke — wie z. B. die Alceste; die Opéra comique nationale (rue Feydeau) that dasselbe mit Cherubini's Lodoiska, Les deux journées, sogar mit Zémire et Azor und Andern, die Opéra buffa (rue Favart) machte es so mit der neulich genannten Oper von Paisiello, Gli Zingari, und mit seinem Barbier von Sevilla, mit La vilanella rapita von Bianchi, mit Impressario in augustie von Cimarosa u. s. w. Auffallend ist es einem Deutschen, und zwar sehr zum Vortheil der Pariser, dass ältere, aber wahrhaft schöne Produkte — nicht etwa nur sehr oft wiederholt werden können, was man aus der Zahl der Einwohner erklären möchte; sondern dass sie, wenn sie gut gegeben werden, immer mit neuem und dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen werden. Einstudirt wird Winters Tamerlan, doch dürfte es mit der wirklichen Vorstellung so gar schnell eben nicht gehen; aber nächstens hören wir das längst versprochene Opus posthumum von Della Maria, welches schon auf den Anzeigen: en attendant La fausse Duègne — angekündigt wird. — Ueber den jungen Roland, der, wie Ihnen neulich geschrieben worden, mit so viel Ehre auftrat, und allen Sachverständigen und Uneingenommenen den ersten Beweis öffentlich gab, wie vortheilhaft die hiesigen Bildungsanstalten für die Kunst sind — hat sich seitdem ein lebhafter, bis in die Journale gedrungener Streit erhoben. Es giebt der Menschen hier zu viele, die es ihm nicht verzeihen können, dass er singt und nicht schreyet. Dagegen möchte ich nicht so geradehin in das Lob einstimmen, das — — der Dem. Rolandeau, der neuen Akquisition der italien. Oper aus Paris selbst, in Ihren Blättern, freylich einstimmig mit dem grössten Theile des hiesigen Publikums und der Journale, ertheilt. Sie hat freylich ihr Schönes, ihr sehr Schönes, aber nicht als Sängerin; wenigstens habe i c h, so oft ich sie gehört

habe, ihr Distoniren mit Widerwillen bemerken müssen. Dies ist überhaupt ein Fehler, den man sich hier öfter zu Schulden kommen lässt und mehr entschuldiget, als in Deutschland oder Italien. Er hat, meines Erachtens, seinen Hauptgrund darin, dass der grosse Haufe, der denn doch die lauteste Stimme im Publikum handhabt, nun einmal will, der Sänger soll schreyen. Wem nun der liebe Gott keine Trompete in die Kehle gepflanzt hat und doch nach dem Beyfall jenes Theils des Publikums geizt, der übernimmt die Stimme; wird darum, bey starken Stellen, zu hoch, muss sich bey schwächern erholen, ist matt, und wird nun zu tief. Möchten sich doch die deutschen Sänger und Sängerinnen durch dies Verderbnis der meisten französischen warnen lassen, und bedenken, dass reiner Ton das erste, schöner Ton das zweyte unerlässliche Erfordernis eines guten Gesanges ist, und alles Andere, wie es auch heissen mag, erst hernach kömmt. — Bemerkenswerth scheint es mir, dass es zu einer Zeit, wo Alles singt, und künstlich singen, und Opernsceuen und andre grosse Dinge singen will — nicht etwa nur in Deutschland, wo man noch immer keine Hand zur Errichtung guter Singanstalten regt, sondern auch hier, wo die Regierung dafür thut, was sie nur kann, an guten Lehrern der Singkunst so sehr fehlt. Es sind zwey Stellen am Konservatorium offen, und die Regierung hat selbst alle, die sich für tauglich halten, Lehrer der Singkunst zu werden, eingeladen, sich zu melden und sich der öffentlichen Prüfung gesetzmässig zu unterwerfen.

Jezt noch einige Worte über die neue und mit Beyfall aufgenommene Oper: Les deux Sous-Lieutenans ou le Final interrompu. Wenn ich die gegenwärtige Neigung der deutschen Theaterfreunde nicht falsch beurtheile, würde diese Oper viel Glück unter ihnen machen. Das Stück ist von Marsollier und Favieres, die Musik von Berton. Jenes tadelt man hier als zu unwahrscheinlich und zu lächerlich; in Deutschland wird man es damit nicht zu genau nehmen. Der Inhalt ist folgender. Ein alter Herr, ein höchsteifriger und possirlicher Musikliebhaber, (von Chenard äusserst belustigend gespielt) hat eine Tochter, und für diese, wie gewöhnlich, einen Liebhaber; die Tochter hat aber für sich, wie ebenfalls gewöhnlich, heimlich auch einen Liebhaber — einen andern, als jenen; der Vater merkt dies, und hat, wie nicht gewöhnlich, nichts dagegen, will aber die wahren Gesinnungen aller Personen genauer kennen lernen und die zunächst interessirten hudeln, ehe er seine Einwilligung giebt. Er macht das so. Er hat eine Oper komponirt; stellt nun ein Konzert in seinem Zimmer an, (das ganz auf dem Theater ausgeführt wird, und sehr possierlich herauskömmt) legt das Finale auf und vertheilt die Rollen so, dass jede Person in ihre wahre, natürliche Lage und Situation kömmt. Da verrathen sich denn die Liebenden, können in den zu singenden Zärtlichkeiten nicht fort u. s. w. (daher der Titel) und der Alte willigt ein. Einige etwas läppische Episoden übergehe ich. Die Musik gleicht den übrigen neuen Berton'schen; sie hat viel Feuer und manche sehr schöne Scene, aber auch manche matte Stelle, und in den bedeutendern ein stetes Haschen nach Originalität oder vielmehr Seltsamkeit, das freylich nicht wohlthut. Aber zu der Hauptscene, dem schon angeführten Theaterkonzert, die auch von Berton sehr gut gearbeitet ist, muss ich zurückkommen. Der Alte hat seine Rollen so vertheilt: er selbst ist Kapellmeister, kann sich aber damit nicht begnügen, sondern hilft bald diesem, bald jenem Instrumente auf, wobey es besonders lustig herauskömmt, wenn er heftig das Violoncell ergreift, und, weil's ihm der Andere nicht zu Danke macht, ein ziemlich schweres Solo selbst spielt (und zwar spielte Chenard in der That sehr gut); Dem. Pingenet (ich gebe die Namen der Schauspieler, nicht die, welche sie im Stücke führen) postirt er an's Fortepiano; der beliebte Sänger und Komponist Martin ist Vorgeiger;

und spielte sein Solo sehr hübsch; Elleviou und Dem. Philis sangen — ersterer sehr gut, leztere leidlich. Die immer zunehmende Verlegenheit der Personen, da sie tiefer hineinkommen, sich selbst spielen zu müssen, wurde vortrefflich ausgeführt; es wurde Einem wirklich bänglich um sie, und doch konnte man nicht aus dem Lachen kommen.

Zum Abschiede für heute noch eine Anekdote, die man sich von einer gewissen, hier sehr beliebten Sängerin erzählt. Die schöne Frau gefällt sich selbst und so manchem Andern in der möglichst natürlichen Kleidung, ich meyne, halb nackend, auf dem Theater. Neulich hat sie eben Gesellschaft von jungen eleganten Damen und Herren bey sich. Man bringt ihr ein Billet, an sie addressirt mit der Beyschrift: Kleidung für Madame — Ah von meiner lieben —! ruft sie. Ah, von der Puzhändlerinn! etwas Neues! etwas Neues! wiederholt die Gesellschaft. Lassen sie es uns sehen! — Sie lässt das Kistchen hereinbringen, alles tritt neugierig um sie her, preisst schon, wie herrlich ihr die Neuigkeit lassen werde; die Dame öffnet lächelnd, und es findet sich im Kistchen nichts, als — ein Feigenblatt.

Paris, d. 16ten Jun. Da ich Ihnen nichts von interessanten Neuigkeiten zu schreiben habe, gebe ich folgende Kleinigkeiten, als Nachlese zu meinen lezten Briefen. Sie wissen wahrscheinlich schon, dass verschiedne der hiesigen Operndichter das deutsche Theater als Quelle benutzen, woraus sie wenigstens ihre Stoffe, nicht selten auch mehr schöpfen, indess man deutsche Stücke, nur übersezt und als Schauspiele, noch immer nicht aufkommen lässt — wenige ausgenommen. Jene Operndichter pflegen aber ihre Quellen nicht anzugeben. Am öftersten müssten sie Kotzebue nennen. Doch ist vor einiger Zeit auch Abällino als Oper auf das Théatre de l'ambigû comique, mit Musik von Quaisin, gebracht worden, und hat viel Glück gemacht, wahrscheinlich nur als Spektakelstück — denn die Musik war sehr unbedeutend, und das deutsche Original, das ich ohnehin nicht eben hochstellen kann, hatte man erst beschnitten, die Reste dann gedrehet, ausgedehnt und tüchtig gewässert. Von den vielen Gelegenheitsstücken, die der Friede mit England hervorbrachte, habe ich Ihnen keines genannt, weil ich vorhersahe, dass, ehe Sie dem Publikum darüber Bericht erstatteten, sie alle schon vergessen seyn würden. Und sie haben dies Schicksal auch nicht mit Unrecht zu tragen gehabt. Ein einziges Vaudevillestück nenne ich Ihnen jezt noch — La paix dans la Manche — nur des Spasses halben, durch welchen es viel Glück machte. Ein bramarbasirender Kaper-Kapitain, der manches Lustige und noch mehr Thörigtes herauszupoltern hat, erzählt darin von seinen Abentheuern während der Kaperey, und hat da unter andern auch folgendes Couplet, das nun wohl seine halbverborgene scharfe Spitze hat:

Savez-vous par quelle avanture
Je n' ai pas fait fortune encor?
D' un vaisseau je fis la capture
Et je le croyois chargé d' or;
Jugez un peu de ma surprise:
En me lançant sur le tillac,
Je m' apperçois que cette prise
N' est qu' une prise de tabac —

Hier fing ein lustiger Kopf im Parterre überlaut an zu niessen. Alles lachte, man wünschte ihm: wohl bekomm's, es regnete politisirende Bonmots u. dgl. Die Anekdote wurde umhererzählt, und nun eilte man in das Vaudeville, wo aber niemand mehr niesete. Der Direkteur hätte jenem unbekannten Freunde eine Prämie aussetzen sollen. —

Leipzig. Den 5ten Julii liess sich Herr Böhmer aus Amsterdam im Konzert des Beygangschen Museums auf dem Bassethorn hören. Er fand lauten Beyfall, und verdiente ihn. Wenn auf seinem vielvermögenden Instrumente es schon schwer und selten ist, dass ein Virtuos ganz rein spielt und die Tiefe mit der

Höhe, in Ansehung der Natur des Tons, in Harmonie und Gleichheit bringt: so musste ihm schon darum Beyfall zu Theil werden, weil er (nur wenige Stellen ausgenommen) rein intonirte und die Tiefe der Höhe auch in der angegebenen Hinsicht gut zu behandeln verstand. Aber er verband damit auch einen präcisen Vortrag im Allegro, einen sehr zarten im Andante, und einen feinen Geschmack in den wohlangebrachten und nicht überladenen Verzierungen.

Der Tod des achtungswürdigen Gelehrten, des Hrn. Prof. J. J. Engel in Berlin, ist auch in diesen Blättern anzuzeigen. Er war (wir übergehen, was nicht hierher gehört) nicht nur ein lebhafter Freund, sondern auch ein sehr gründlich gebildeter Liebhaber der Tonkunst. Mehrere, in seinen Schriften zerstreuete, treffliche Bemerkungen über das Wesen, die Mittel, und die Ausübung dieser Kunst beweisen dieses; und seine kleine, einzeln herausgegebne Schrift, über die musikalische Mahlerey, ist im Ganzen immer noch das Beste, was wir über diesen Gegenstand besitzen. Auch die musikalische Zeitung erleidet einigen Verlust durch ihn; er hatte der Redaktion einige Zeit vor seinem Tode mancherley einzelne kleine Aufsätze und Bemerkungen versprochen, und nur — erst seine grosse Sorgfalt, womit er alles, was er dem Publikum gab, lange feilte und aufschmückte, dann seine Krankheit, hinderten ihn an der Mittheilung. Vielleicht wird der, dem seine hinterlassnen Papiere zufallen, jene Aufsätze dem Publikum nicht vorenthalten, warum wir ihn, in der gewiss nicht ungegründeten Voraussetzung, dass sie demselben eben so angenehm als lehrreich seyn werden, hiermit ersuchen. Engel starb, 62 Jahre alt, zu Parchim im Mecklenburgischen, wohin er sich, seine Mutter zu besuchen, begeben hatte.

Anekdote.

Man weis, wie vieles Gluck, bey seinem Auftreten in Paris, zu bekämpfen hatte, ehe man seiner, damals ganz neuen Gattung von Musik Eingang verstattete; man kennt auch die Heftigkeit, mit welcher er damals litt, und hernach triumphirte. Als seine Alceste, nach vielen Hindernissen, endlich doch gegeben wurde, fiel sie bey der ersten Aufführung ganz durch und wurde förmlich ausgezischt. Gluck, der in den Kulissen stand, war in Verzweiflung. Er stürzte aus dem Hause, traf einen Freund, warf sich an seine Brust und rief mit Thränen: Alceste est tombée! — Oui, antwortete dieser und umfasste den Unglücklichen kräftiger — elle est tombée du ciel! —

Kurze Anzeige.

Sept Walzes avec un Coda pour Pianoforte par M. C. de Hampeln. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 30 Xr.)

Alle diese Walzer können, mit dem Schluss, als ein Ganzes angesehen werden, sind recht gut im Charakter dieses Tanzes, haben eine besser gearbeitete Harmonie, als dergleichen Stücke gewöhnlich haben, und können allen, die solche hübsche Kleinigkeiten überhaupt lieben, eine angenehme Stunde machen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Julius. N°. 43. 1802.

Nachrichten.

Paris, den 1sten Jul. Ich fahre fort, Ihnen über Alles, was entweder als Neuigkeit für Ihre Leser einiges Interesse, oder als Beytrag zur Kulturgeschichte der Musik einige Wichtigkeit haben kann, Bericht zu erstatten.

Von der gewaltigen Hetzerey, zwischen den Anbetern des, hin und wieder wirklich bis zum Ekel gefeyerten Paesiello*) und verschiednen Mitgliedern des Konservatoriums, werden Sie im Journal de Paris und andern, sogar im Moniteur zu lesen bekommen; aber die Sache wird schon hier, wo sich doch das persönliche Interesse gegenseitig reibt, von den Verständigsten verachtet, wie viel mehr bey Ihnen. Ich gebe also nur eine kurze Notiz davon. Eine „Gesellschaft Liebhaber des lyrischen Theaters der Hauptstadt," wie sie sich nennet, liess einen Brief an Paesiello drucken, worin diesem, unter lächerlichen Schmeicheleyen, gesagt wird —: kurz, die hiesigen Musikanstalten taugten alle gar nichts; das Ding müsse ganz anders gemacht werden; und zwar so: erst, umwerfen alles dessen, was jezt dasteht, dann Musikschulen in allen grossen Städten des Reichs errichten und so weiter, immer fort ins Blaue hinein. Da nun Er, Paesiello, ausser allen innern Vorzügen eines Reformators, auch dem ersten Konsul so nahe stünde; so möchte er doch die Sache baldigst ins Reine bringen. Die Mitglieder des Konservatoriums beschwerten sich hierüber in einem sehr kurz und anständig abgefassten Aufsatz, der in den Moniteur und in andere Journale aufgenommen wurde, und nun ging das weitere Zersetzen der Sache und das Klopffechten an. Dies übergehe

*) Und wahrlich, grösstentheils nur darum, weil — wie man auf ihn anwenden könnte:

„Weil ihn der Höchste selbst berufen" —;

Sein Verdienst um die komische Oper unbestritten, so ist es doch auch bekannt genug, dass er, selbst in dieser seiner einzigen Gattung, gar manches Mittelmässige gemacht hat — und wäre das hier nicht bekannt, so wird es bekannt werden, wenn die Opera buffa, wie nun seit fast einem halben Jahre, fortfährt, wenige Wiederholungen von Werken anderer Komponisten abgerechnet, nichts als Paesiello'sche Kompositionen zu geben — wo denn recht alte Werkchen mitunter zum Vorschein kommen, und mit Herrlichkeit beklatscht werden. Bekanntlich besucht Bonaparte dies italienische Theater gern. Von P.s Te Deum zur Friedensfeyer schrieb ich Ihnen gleich den Tag nach seiner Aufführung, es seyen einige Stellen darin, die auf sogenannte Theatercoups berechnet waren, allerdings von grosser Würkung gewesen, aber das Uebrige erhebe sich eben nicht recht hoch. So schrieb ich, um zwar aufrichtig, aber auch nicht unbescheiden zu seyn; denn Einer, auf Einmal hören, darf nicht streng absprechen. Jezt aber, da ich die Meynung der vorzüglichsten hiesigen Künstler und Kunstkenner kennen gelernt, und sie unter sich und mit mir einstimmig befunden habe, sage ich, was gleich Anfangs mein Urtheil war, gerade aus: sie ist, jene wohlberechnete Coups und einige Soli abgerechnet, schwach und matt, bey allem Tumult der Instrumente u. s. w. Dabey wiederhole ich, was Sie mir selbst damals schrieben: was würde Cherubini zu dieser erhabenen Feyer geliefert haben, wenn man ihm die Komposition des Te Deum aufgetragen hätte! —

d. Verf.

ich billiger Weise. Es ist freylich nicht zu leugnen, und die Verständigsten unter den Mitgliedern des Konservatoriums werden es selbst nicht in Abrede seyn, dass nach Maasgabe dessen, was die Regierung für dies Institut und auch für die Erhebung der Hauptthcater thut — und noch mehr, nach Maasgabe dessen, was man bey Einrichtung jener Anstalten mit der gewöhnlichen Voreiligkeit für Erwartungen im Publikum erregte — nicht genug geleistet wird. Derjenigen Lehrer, die wirklich etwas Vorzügliches leisten können, sind zu wenige, und Mancher, der es könnte, hat auch wohl zu wenig Eifer und Thätigkeit für das, was ihm Hauptsache seyn sollte; die Lehrer sind nicht einstimmig, sie folgen nicht nur nicht Einer Methode, sondern auch nicht einerley Grundsätzen, nicht Einem System — und das um so viel weniger, da mancher nur Empiriker, und als solcher wohl ein geschickter Mann, aber keineswegs ein guter Lehrer ist; die Singkunst bleibt hinter der Kunst, Instrumente zu behandeln, zu weit zurück; man legt, was doch bey solchen Anstalten durchaus seyn sollte, keine allgemeine Kunstlehre und keine darauf gebaute allgemeine Lehre der Tonkunst zu Grunde, wie man es hoffentlich in Deutschland machen würde, wenn man es nämlich dort bis zu ähnlichen öffentlichen Anstalten gebracht hätte — : alles das, und noch so manches andere Mangelhafte, ist wohl gegründet; aber es verstehet sich von selbst, dass diesem nur allmählig abgeholfen werden kann, dass es noch weit schlimmer gehen würde, wenn man das Bestehende plözlich umwürfe, und wenn gerade Paesiello (ich wiederhole es: allen seinen anerkannten Verdiensten unbeschadet,) der Mann wäre, der da eine ganz neue und weit grössere Schöpfung hervorzaubern sollte. Indessen ist es doch vielleicht von gutem Erfolg, dass bey dieser Gelegenheit so Manches, worüber auch ich hier mich erklärt habe, zur Sprache gekommen ist; und wenn jene Amateurs auch fast überall neben dem Ziele weggeschossen haben, so fühlen die Verständigen unter den Angegriffenen doch wohl selbst nun lebhafter, wo es eigentlich fehlt, und es ist zu hoffen, dass sie in aller Stille möglichst nachhelfen, dass auch manche Einschlummernde dadurch wieder geweckt werden. Der geschickte und brave Roland, von dem ich Ihnen neulich geschrieben, wird, als Zögling des Konservatoriums, von neuem hier überhart und ungerecht mitgenommen; dennoch hat vor einigen Tagen ein zweyter Zögling jenes Instituts, der junge Bürger E l o y, in der Rolle des Polynices, bey der neuen Aufführung des grossen Nationalstücks, Oedipus in Kolonos von Gluck, auf dem grossen Nationaltheater debütirt. Die Vorstellung im Ganzen blieb, nach dem Urtheil aller Kenner, die sich der vorigen Zeiten erinnern, hinter den ehemaligen Aufführungen durch den Komponisten selbst und bald nach ihm, weit zurück. Ich kenne jene nicht, habe also ohne Rücksichten aufnehmen können, was gegeben wurde, und habe das Allermeiste im Werke selbst, aber Vieles auch in der Ausführung, überaus schön *gefunden*. Auch jener junge Mann sang recht gut. Seine angenehme Stimme und sein gemässigter, wohlerwogener Vortrag verdienen allerdings Beyfall. Nun ist er zwar als Schauspieler, wie das bey dem ersten Auftreten nicht anders seyn kann, etwas unbeholfen, steif und ängstlich; da sind sie denn wieder über ihn hergefallen — ! Kurz, es ist eine garstige Gährung, bey welcher es dem Verdienst sehr schwer gemacht wird, sich nicht zurückzuziehen, sondern unbesorgt seinen geraden Weg fortzuwandeln.

Endlich, nach langen täuschenden Versprechungen, ist denn auch das Opus posthumum von Della Maria, die komische Oper La fausse Duègne, auf dem Théatre rue Feydeau gegeben worden. Die Erwartungen waren, theils durch dies lange Zögern, theils durch die Abgötterey, die man eine Zeitlang mit jenem talentvollen jungen Künstler und wirklich liebenswürdigen Menschen getrieben hatte, und

die durch die schreckliche Art seines Todes noch mehr erhöhet worden war — aufs höchste gespannet. Seine beyden kleinen Opern, Le prisonnier, und Opéra comique, sind auch in Deutschland bekannt und beliebt; man hat auch dort an dem jungen Künstler Antheil genommen: ich erzähle Ihnen also mit einigen Worten die Geschichte seines Todes, über welche, aus leicht begreiflichen Ursachen, überall in öffentlichen Blättern ein Schleyer ist verbreiten worden — ich erzähle sie, zur Warnung für junge feurige Männer *). — — Was Sie, aus Bekanntschaft mit jenen frühern Produkten Della Maria's, schon vor dem Jahre voraussagten, ist eingetroffen: die Oper hat nun wohl gefallen — es ist Vieles darin sehr beklatscht worden, will ich sagen; aber jene Erwartung wurde bey weitem nicht erfüllet. So sehr hübsch Einiges daraus auch auf deutschen Theatern gefallen würde; so möchte ich es doch deutschen Direktionen nicht rathen, sich viel Erfolg von dem Ganzen zu versprechen. Lebte Della M. noch, und wäre dies Werk nicht sein Schwanengesang; es hätte auch hier weniger Beyfall gefunden: denn seine Musik ist zwar angenehm, leicht, zum Theil schön-melodiös und schmeichelnd, aber schwach, voller Wiederholungen seiner selbst und zuweilen auch Anderer; sie zeigt zwar, dass der Verf. Talent, und die besten neuern Italiener (besonders Cimarosa) fleissig studirt habe, kann aber den bessern Werken seiner Lehrer keineswegs an die Seite gestellet werden; es fehlt an Originalität, an Tiefe und innerm Feuer, das durch keinen Instrumenten-Reichthum ersezt wird; es fehlt am eigentlich-Charakteristischen. Das Ganze macht ohngefähr die Würkung, welche so viele artige Kinder- und Mädchenköpfchen der neuesten französischen Mahler machen — man siehet sie gern einmal an, muss ihnen dabey ein freundlich Gesicht machen: aber damit ists auch abgethan, lange, oder mit innigerm Wohlgefallen kann man nicht dabey verweilen, oft mag man nicht zu ihnen zurückkehren. Die geräuschvolle Ouvertüre (die sehr beklatscht wurde) ist nur geräuschvoll. Es kommen verschiedne sehr niedliche Liederchen vor; aber die Frage ist, ob diese dahin gehören? Die Oper hat sehr viele und zum Theil sehr lange Ensemble's; aber sie werden zu lang, da sie alle nach Einem Zuschnitt gemacht und auch in der Ausführung einander zu ähnlich sind. Ein Duett und das Finale des ersten Akts sind aber wirklich auszeichnenswerth und sehr schön. Da das Stück, wenn man meinem Rathe folgt, nicht auf deutsche Theater gebracht wird, ohngeachtet einige Uebersetzer schon längst darnach spekulirt haben; will ich seinen Inhalt nicht erzählen. Es ist ein nicht übles Lustspiel, mit wirklich lustigen, aber etwas verbrauchten Charakteren und Situationen. Es wurde von dem Theaterpersonale und dem Orchester mit grosser Sorgsamkeit ausgeführt. Dass das leztere, bey aller Genauigkeit im Uebrigen, so vorträgt, als ob, wie sich ein hiesiger Kunstrichter ausdrückt, der Komponist

*) Auch wir wollen dem Verf. hier nicht wörtlich und mit Erwähnung aller Umstände nacherzählen — aus jenen leicht begreiflichen Ursachen. Seinen Zweck, den der Warnung, kann schon dieser Auszug erreichen. Della Maria war durch Talente für seine Kunst, durch sein gutes Herz, durch seine Fröhlichkeit, und durch den Besitz aller geselligen Tugenden, ein Liebling der gebildetsten Gesellschaften in Paris. Man lud ihn einstmals zu einem Gastmahl, wo man es gutmeynend an ihn brachte, dass er, gegen seine Gewohnheit, mehr starken Wein trank, als er ohne Nachtheil vertragen konnte. Begeistert von seiner Kunst, mit welcher er die Gesellschaft erfreuet hatte, von Wein, auch wohl von Verliebtheit, (es hatten sich mehrere schöne Weiber mit ihm leicht und unbefangen beschäftiget) nahm der Unbesonnene, als die Gesellschaft aus einander gegangen war, seine Zuflucht zu einem artigen Mädchen, das Besuche annahm, und — starb hier plözlich, und unter den entsetzlichsten Umständen.

d. Redakt.

alle Stellen seiner Partitur mit pianissimo oder fortissimo bezeichnet hätte; das habe ich schon bey anderer Gelegenheit angeführt, und konnte es bey dieser Aufführung ganz bestätigt finden.

Der ungemeine und zum Theil unverdiente Beyfall, den der deutsche Sänger Ellmenreich mit seinen Intermezzi vor einiger Zeit hier gefunden, hat sein Urbild, den bekannten Bianchi hierher gelockt. Es ist so eben von der Opéra buffa sein Calzolaro, l'Avaro und Maestro di Capella angekündigt worden, und zwar so, dass B., der sich bekanntlich schon mehrere Jahre in allen bedeutenden Städten Deutschlands umhergetrieben hat, ganz frisch vom berliner Hofe angekommen sey (récemment arrivé de la cour de Berlin) — Paers Camilla ist hier auch (unter dem Titel: Camille, ou le Souterrein) auf die Bühne gebracht worden, hat aber kein Aufsehen erregt; woran jedoch gewiss nicht die vortreffliche Musik, sondern das Schuld seyn mag, dass sie keineswegs nach Würden ausgeführt und nur auf ein kleines Theater, das Théatre du Marais, gebracht wurde. —

Aufführung der Schöpfung von Haydn, in der Mindner Messe.

Die Schöpfung, dies in aller Welt so bekannt gewordene Oratorium von Haydn, war schon 2 mal in Hannover aufgeführt, als in Preussisch Minden der dasige Kriegs- und Domainenrath Müller, ein eifriger Beförderer der Musik, das Unternehmen wagte, diese grosse Musik näher an die Westphälische Pforte zu ziehen und zur Aufführung derselben in der Domkirche, eine Subscription zu eröffnen, die, wenn nach Bestreitung der Kosten noch etwas übrig bleiben sollte, den Armen einen kleinen Zufluss gestatten möchte. So ansehnlich auch im Anfange von den Mindner Einwohnern auf die Schöpfung subscribirt wurde, so zweifelhaft schien es doch bey dem beträchtlichen Kostenaufwande, den die Herbeyschaffung der Tonkünstler, so wie die übrige Einrichtung erforderte, dass die wirkliche Aufführung zu Stande kommen würde. Indessen sie kam — Dank sey es dem Genius des neuen Jahrhunderts — sie kam glücklich zu Stande, und der 12te May d. J. war für die erste, der 13te für die zweyte Aufführung bestimmt; denn bey der ansehnlichen Konkurrenz von Zuhörern schien selbst der grosse Dom nicht geräumig genug zu seyn, um alle Theilnehmer an diesem Vergnügen auf einmal fassen zu können. Die schöne Witterung, das lebhafte Verkehr der Mindner Messe, alles vereinigte sich mit der gespanntesten Neugier einer unzähligen Menschenmenge diesseits und jenseits der grossen Bergkette, die von Bielefeld, Herford, Rinteln Bückeburg, ja vielleicht bis von Bremen herbeygekommen waren, das neue Wunder den Schöpfung zu sehen. Zur Einlassung bedurfte man nur einen gedruckten Text, der mit einem besondern Zeichen roth gestempelt war, vorzuzeigen: eine Einrichtung, die allgemeine Nachahmung verdient. Der grosse Dom füllte sich schon eine Stunde vor der Aufführung mit Menschen. Nach dem fatalen Einstimmen der Instrumente entstand auf ein gegebenes Zeichen mit dem Glockenschlage 4, eine erwartungsvolle Stille. Ein Paukenwirbel verhallte mit dem Eingriffe des ersten Akkords in den hohen Gewölben des Doms. Das Chaos entfaltete sich. Einen himmlischen Genuss brachte die Würkung der Töne vom zartesten Piano bis zum erschütternden Fortissimo hervor. Ein solches Schweben und Wogen der Töne, ein solches Verschmelzen der Dissonanzen bis zur Auflösung in die reinsten Harmonien kann nur ein Gebäude *) hervorbringen, welches so wie

*) Ich stand am ersten Tage unter 2000 Zuhörern ohngefähr in der Mitte des Doms. Es war nicht der Bogenstrich der Geigen, nicht der Ansatz der Blasinstrumente, der ans Ohr schlug. Es war ein durch

diese Domkirche für die Fortpflanzung der Töne gemacht zu seyn scheint. Herr Walter von Hannover, der zugleich die Stimme des Uriels sang, führte auf eine musterhafte Art die Direktion der Musik, die aus so verschiedenartigen Mitspielern und Mitsängern bestand. Mad. Fischer sang den Gabriel und Herr Berka den Raphael — Beyde, so wie der grösste Theil der übrigen Sänger und Instrumentisten aus Hannover. Mit einer ausführlichen Kritik der Sänger und Sängerinnen wollen wir die Leser verschonen, besonders da es keinen geringen Unterschied im Effekte macht, auf einer Bühne und in einem Dome sich hören zu lassen. Indessen leistete doch Mad. Fischer alles, was man von ihr erwarten konnte. Ueber den vortrefflichen Gesang des Herrn Walter wird nur eine Stimme seyn. Auf ihm schien überhaupt die ganze Schöpfung zu beruhen und hätte er noch besser unterstüzt werden können, so würde die Aufführung dieses Oratoriums in der Mindner Domkirche zu den gelungensten in Deutschland gehören. Fürwahr das Lokal gehört zu den ersten Erfordernissen einer guten Musik. Die wenigsten Konzertsäle sind dazu geeignet, die Luft in eine solche Schwingung zu versetzen, wie die Hallen einer Kirche, die nicht durch Kreuz- und Queergänge, durch Ecken, Pfeiler und Winkel verbaut ist.

Möchte man in der Folge doch auch auf eine bessere Vereinigung und Vertheilung der Stimmen Rücksicht nehmen. Ich bin in diesem Punkte ganz Voglerisch gesinnt. Die Musik ist zum hören und nicht zum sehen. Die Trompeten und Pauken brauchen nicht, wie im Konzertsaale des Leipziger Gewandhauses, von einer erhöhten Bühne herabzuschmettern *); immer noch stossen sie mit ihren, nach den Zuhörern geradehinzielenden Mündungen über alle Instrumente hinweg, den Ton so hart in die Ohren, dass man darüber alle Anmuth der feinern, man möchte sagen, gebildetern Instrumente vergisst. Die bey einem grossen Orchester auf beyden Seiten in einer ziemlichen Entfernung von einander gestellten Violinen und Singstimmen lassen immer bey den Zuhörern zur Rechten und Linken nur die eine oder die andere Stimme vorwalten, statt dass sie alle mit hinlänglicher Deutlichkeit vernommen werden sollten. Ueberhaupt liesse sich noch

unzählige Reperkussionen angeschwollener Ton, eine fibrirende Atmosphäre, die tausend Zungen erhalten hatte, ein Echo, welches süsser wie die Harmonika die Töne in einander schmolz, ohne sie zu verschlingen und zu verwirren. Man konnte sich vorstellen, ein Chor von hundert Nonnen zu hören, wenn die obern Stimmen nach einander eintraten. Flöten und Oboen verwandelten sich in Singstimmen, die Bässe in tiefe Orgeltöne, die Pauken in einen fernen Donner. Kurz, es waren nicht mehr die bekannten Instrumente unsrer gewöhnlichen Konzertsäle, es waren lauter unbekannte Stimmen, die aus einer andern Welt zu uns herüber tönten. Das Brüllen des Löwen, das Gewimmel der Insekten u. s. w. alles erhielt Leben und Bedeutung — es war nicht mehr musikalische Mahlerey, nein! es war unmittelbar das Gefühl der Sache selbst. Bey den Worten mehret euch und füllet die Erde wusste man nicht zu bleiben vor dem sichtbaren Wachsen und Vermehren der Wesen, und wie der Mond in sanftem Glanze und mildem Schimmer einhertrat, da hörte man ihn zum erstenmale leibhaftig wandeln und wunderte sich, dass man ihn nicht alle Tage am Himmel so wandeln hörte. Die Geister aus der alten Nacht wurden wahrhaftig fortgepeitscht; man hörte das Jammergetön bey ihrem Sturze und die schönste aller Fugen: Denn er hat Himmel und Erde bekleidet, so wie die meisten der übrigen Chöre rissen die Seele ganz aus dem Körper heraus.

Ich hörte am andern Tage mit einem über die Hälfte verminderten Auditorium nahe an den Schranken der Sänger die Schöpfung — der Ton hallte immer noch schön — aber der ganze Zauber war aufgelösst. Ich sah und hörte wieder Sänger und Instrumentisten. d. Verf.

*) Vormals; seit einigen Jahren nicht mehr. d. Redakt.

vieles von den Komponisten auf einen ungleich stärkern und schönern Effekt berechnen, wenn die Art und Weise der Ausführung ihrer Musik so wie das Tempo vorgeschrieben werden könnte. Nirgends habe ich hierüber mehrere Betrachtungen anzustellen Gelegenheit gefunden, als bey der Aufführung der Schöpfung im Dom zu Minden.

Horstig.

Anekdoten.

Wie viel muss ich denn geben, fragte ein Bauer, der auch etwas davon gehört hatte, dass in Minden die Schöpfung aufgeführt werden sollte. Ich wollte, sagte er, doch auch gern einmal die Schöpfung sehen.

Unter denen, die das gedachte Oratorium mit anhörten, gab es auch sehr viele Fremde, die sich gern das Ansehen geben wollten, als hätten sie schon ungleich bessere Dinge gehört. Einer unter andern, der sich rühmte, die Schöpfung aller Orten, zu Wien, Berlin, Kassel, Hamburg u. s. w. gehört zu haben, wurde gefragt, ob er auch schon die Jahreszeiten gehört habe? „Die Jahreszeiten? o die habe ich „schon vor 4 Jahren in Frankfurt gehört.“ — Besinnen Sie sich recht, die Jahreszeiten sind bisher eben noch nicht an vielen Orten gegeben worden — Der fixirte Blick brachte ihn aus der Fassung. Ja, ich müsste mich sehr irren, sagte er, die Jahreszeiten waren es, oder der Tod Jesu.

Der Sänger, welcher in der Schöpfung die Rolle des Adams singen musste, konnte sich gar in das Glück nicht finden, vom Uriel für einen solchen Mann, für einen solchen König der Natur feyerlichst erklärt worden zu seyn. Er gerieth darüber, als er nun im lezten Akte in natura erscheinen musste, in ein solches Pathos, dass er Töne herkollerte, die noch kein Ohr gehört hatte. Was meynen Sie, sagte mein Nachbar zu mir, sollte das wohl das Ebenbild Gottes seyn?

Berlin, den 6ten Jul. Sie wissen schon von andern Jahren her, dass in unsrer Hauptstadt vielleicht noch mehr, als in andern, mit dem Erwachen der Natur die Kunst zu entschlummern anfängt, und nur erst, wenn jene sich zu ihrem Schlummer anschickt, diese wieder erwacht. Innerhalb fast zweyer Monate ist hier nichts Neues, Musik betreffend, vorgefallen, als das zweyte, mehrmals angekündigte Konzert des Hrn. Giornovichi, in welchem er neuen, wohlverdienten Beyfall einerndtete, das auch von Mad. Unzelmann und Meyer, und Hrn. Fischer und Gasparini noch verschönert wurde; und das (so viel ich weis, schon vor mehrern Jahren von Winter komponirte) komische Singspiel, der reisende Student oder das Donnerwetter. Ohngeachtet der Plattitüden des Stücks, gefiel es, der artigen Musik wegen, welche jedoch bey weitem nicht unter die besten Arbeiten Winters zu zählen ist.

Nach öffentlichen Blättern hat der Uhrenmacher Peter Litherland in Liverpool eine neue Methode erfunden, musikalische Instrumente (es ist nicht gesagt, ob mit Darm- oder Drathsaiten, oder beyde) in reiner Stimmung zu erhalten und das Reissen der Saiten zu verhüten. Er hat sich darüber ein Patent erkauft. Die Sache ist allerdings wichtig genug, dass man darauf aufmerksam sey; besonders da die vortreffliche und vollkommen bewährte gleiche Erfindung, die Hr. Triklier in Dresden mit den Klavierinstrumenten schon vor ohngefähr zwanzig Jahren gemacht hat, aus Mangel an anständiger Vergütung des Fleisses und der Geschicklichkeit des deutschen Erfinders, dem Publikum nicht mitgetheilt worden ist. Bewähret sich die englische Erfindung, so

werden wir Deutschen sie wohl von dem Engländer annehmen und nachmachen, und unsern Landsmann vergessen.

Recension.

Quatuor pour Flûte, Violon, Alte et Violoncelle par F. Sozzi, Eléve de Pierre Nardini. Oe. 4. (22 Gr.)

XVIII Variations sur trois Airs italiens pour Violon, accomp. de Basse. Comp. par Mr. François Sozzi de Florence. Eléve de Nardini. Beyde im Gombartischen Verlage zu Ausburg. (16 Gr.)

Soll das Eléve de Pierre Nardini auf dem Titelblatte etwa soviel heissen, als: Vous ne savez donc pas, que l'Esprit s'inocule? so muss Rec. aufrichtig bekennen, dass Herr Sozzi besser gethan hätte, diese Ehre wenigstens nicht zum öffentlichen Aushängeschild seiner Werke zu machen: denn es ist immer noch ein grosser Unterschied, ob das Werk eines Schülers mit den Werken seines Lehrers eine physiognomische Aehnlichkeit habe, oder ob es in seinem Geiste geschrieben sey. Das erste gestehen wir dem Herrn Verf. gerne zu, aber keineswegs das lezte. Man vermisst insonderheit in dem Quartett jene Einheit im Mannigfaltigen und jene süsse Sprache der Empfindungen, dadurch sich Nardini in seinen Kompositionen so kenntlich macht. Indessen wollen wir diesen Blättern dadurch nicht allen Werth abgesprochen haben. Das Quartett ist in einer leichten, gefälligen und fliessenden Manier gearbeitet und besteht nur aus einem Allegro und Andantino mit Variationen in G dur, worin für die Flöte am meisten gesorgt ist, und die Veränderungen für die Geige, die sehr angenehme Motive haben, können jedem auch schon ausgebildeten Violinspieler als gute Uebungsstücke sowohl für die Hand, als Bogenführung empfohlen werden.

Miscellen.

Theater- und Orgelbau, und nöthige Verbesserung des bisher Gewöhnlichen darin, sind zwey Hauptgegenstände des Nachdenkens und — Probirens derer, die der Sache kundig sind. Das Probiren ist aber gerade hier ein so sehr gefährliches Ding, indem mit der Probe, gemeiniglich auch das grosse, kostbare Werk fertig dasteht, und in Hauptsachen keine Abänderung zulässt. Es dürfte daher nicht ganz unnöthig seyn, das Vortrefflichste, was von ältern Meistern wirklich schon da ist, in Anregung zu bringen und es den neuern, zur sorgfältigsten Erwägung bestens zu empfehlen. Hier kann nur vom Orgelbau die Rede seyn. Es ist gar keine Frage, dass die von Silbermann erbauete Orgel in der katholischen Kirche zu Dresden — wenn auch nicht die stärkste, (zwey oder drey sind stärker) doch vielleicht die allervortrefflichste, wenigstens Eine der allervortrefflichsten in der Welt ist. Ich gebe hier die Disposition derselben, obschon sie vielleicht schon anderswo abgedruckt ist, und enthalte mich aller Bemerkungen, die der Kenner schon selbst machen wird und die für Andere nicht seyn würden.

Hauptmanual.

1) Prinzipal, 16 Fuss, englisch Zinn.
2) Oktava, 8 Fuss, engl. Zinn.
3) Kornet, 5 fach, engl. Zinn.
4) Viola di Gamba, 8 Fuss, engl. Zinn.
5) Bordun, 16 Fuss, die tiefe Oktave von Holz.
6) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
7) Rohrflöte, 8 Fuss, Metall.
8) Spitzflöte, 4 Fuss, Metall.
9) Quinte, 3 Fuss, engl. Zinn.
10) Oktava, 2 Fuss, engl. Zinn.
11) Tertia, $1\frac{1}{2}$ Fuss, engl. Zinn.
12) Mixtur, 4fach, engl. Zinn.

13) Cymbel, 3fach, engl. Zinn.
14) Fagott, 16 Fuss, engl. Zinn.
15) Trompete, 8 Fuss, engl. Zinn.

Oberwerk.

1) Prinzipal, 8 Fuss, engl. Zinn.
2) Quintatön, 16 Fuss, engl. Zinn.
3) Undamaris, 8 Fuss, Metall.
4) Gedakt, 8 Fuss, Metall.
5) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
6) Quintatön, 8 Fuss, engl. Zinn.
7) Rohrflöte, 4 Fuss, Metall.
8) Nassat, 3 Fuss, Metall.
9) Oktava, 2 Fuss, engl. Zinn.
10) Tertia, 1½ Fuss, engl. Zinn.
11) Flachflöte, 1 Fuss, engl. Zinn.
12) Mixtur, 4fach, engl. Zinn.
13) Vox humana, 8 Fuss, engl. Zinn.
14) Echo, 5fach, engl. Zinn.

Brustwerk.

1) Prinzipal, 4 Fuss, engl. Zinn.
2) Gedakt, 8 Fuss, Metall.
3) Rohrflöte, 4 Fuss, Metall.
4) Nassat, 3 Fuss, Metall.
5) Oktava, 2 Fuss, Metall.
6) Tertia, 1½ Fuss, engl. Zinn.
7) Rufflöte, 1 Fuss, engl. Zinn.
8) Cymbel, 3fach, engl. Zinn.
9) Chalumeau, 8 Fuss, engl. Zinn.

Pedal.

1) Principal, 16 Fuss, von Holz.
2) Subbass, 32 Fuss, von Holz.
3) Oktava, 8 Fuss, engl. Zinn.
4) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
5) Mixtur, 6fach, engl. Zinn.
6) Posaune, 16 Fuss, engl. Zinn.
7) Trompete, 8 Fuss, engl. Zinn.
8) Klarin, 4 Fuss, engl. Zinn.

Nebenregister.

Koppel des Pedals ins Manual.
Tremulant ins Manual.
Schwebung ins Oberwerk.

Silbermann erhielt aber auch, ohngeachtet der (mit unsern Zeiten verglichen) wohlfeilen Materialien und Arbeiter, 20000 Thaler für dies Werk, das allein seinen Namen unvergesslich machen könnte, und hatte dennoch um Gehäuse, Verzierungen u. s. w. nicht zu sorgen.

Anekdote.

I. B. Lully, bekanntlich zu seiner Zeit der Abgott, und hernach, bis auf Glucks Zeiten, der Held der französischen Opernbühne, lag am Brande (woran er auch bald darauf starb) so hart darnieder, dass ihn die Aerzte aufgaben, und er sich selbst ebenfalls. Er liess den Beichtvater kommen. Ohne herzliche Reue, keine Absolution; ohne Opfer, keine herzliche Reue — war das Resultat der Anrede des Paters. Ich bereue ja; was soll ich denn opfern? seufzte Lully. „Womit er gesündigt hat, muss der Reuige darbringen. *Mit Opern haben Sie der Sünde gedient.* Verbrennen Sie vor meinen Augen Ihre neuesten Arbeiten!" — Wehmüthig blickte Lully nach dem Büreau; winkte, da der Pater nicht anders Anstalt zur Absolution machen wollte; man öffnete, fand seine neueste Oper, Achilles und Polixena; sie wurde verbrannt, und der Komponist erhielt nun die Lossprechung. Da der Pater weg war, trat der junge Prinz — — ein. „Was? Sie haben, hör' ich, Ihre neue Oper ins Feuer geworfen? Pfuy, sich von dem alten — — so eintreiben zu lassen!" — Bst, sagte der halbtode Lully; es waren nur die Stimmen: dort liegt die Partitur!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Julius. N°. 44. 1802.

Recension.

Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 1. *Partition.* Au Magazin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.)

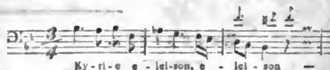
Die Verlagshandlung führt durch dieses Werk fort, die vorzüglichsten Kompositionen der grössten deutschen Musiker ganz vollständig, in Partitur, gut gedruckt, und um möglichst wohlfeilen Preis dem Publikum vorzulegen. Wenn ein Unternehmen nach seinem sehr wahrscheinlichen Einfluss auf das Vortheilhafte oder Nachtheilige des Ganzen gewürdigt werden darf: so kann man dieses nicht leicht zu hoch anschlagen. Denn es müsste alles trügen, oder die weite Verbreitung des Vortrefflichsten, was deutsche Musik aufzuweisen hat, und gerade zu einer Zeit, wo die Kultur für die höhere Tonkunst von der einen, und der lose Kitzel mit Afterprodukten der Musik von der andern Seite, mit Riesenschritten vorwärts eilen und Freunde werben und finden —; gerade da muss eine solche Verbreitung von reichem und wohlthätigem Einfluss auf die Künstler und Liebhaber, ja auf die Kunst selbst seyn. Wenn übrigens die Förderung dieses Unternehmens — wie wohl selbst hier gesagt werden darf — dem Verleger zur Ehre gereicht: so gereicht sie den Freunden der Kunst im Publikum, die ihn dabey so sattsam unterstüzten, dass die Ausführung ihm möglich wird, gewiss noch mehr zur Ehre.

Es ist an einem andern Orte dieser Zeitung von Joseph Haydns Kirchenmusik gesagt worden: „Wenn seine andern Arbeiten für den Gesang (seine Schöpfung und Jahreszeiten) von Einzelnen missverstanden oder gemissdeutet werden, da sie allerdings eine besondere Ansicht verlangen und also eine falsche zulassen: so ist das bey den Werken, wo des religiösen Mannes Herz sich ergiesst und auf seine Weise nur ausspricht, was jeder religiöse Mensch fühlt und also im Werke wiederfinden muss; wo der Künstler durch keinen, über Einzelnheiten sich verbreitenden Text zerstreuet wird, und wo er überdies gewisse äussere Formen (die ersten rohen Zuschnitte) schon vorfindet — gewiss nicht der Fall. Es herrscht im Ganzen in Haydns Messen nicht die düstre Andacht und gleichsam immer büssende Frömmigkeit, die wir in den Messen der grossen Männer der vorigen Zeiten, besonders in Italien, finden; sondern eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth, und ein beglückendes „sich bewusst werden" der himmlischen Güter" —

Ich finde das, so weit ich J. Haydns Messen kenne, (noch sind nur wenige aus des Komponisten Händen gekommen) sehr gegründet, und durch die vorliegende wird es vollkommen bestätigt. Vertrauende Andacht, fromme Freudigkeit, sanfte Wehmuth und Bitte, wechseln, je nachdem die Worte dazu Veranlassung geben, durch das ganze schöne Werk. Die heitern Sätze sind im Ganzen sehr froh und begeisternd, und einige davon dürften für die Kirche und ihre Worte zu glänzend scheinen: doch

mehr, wenn man sie durchlieset, als wenn man sie hört. Denn mit vieler Besonnenheit und reifer Erfahrung hat der Komponist auch dem Schimmerndsten durch manche, sich keinesweges auf den ersten Anblick zu Tage legende Hülfsmittel ihre Würde und ihren frommen Anstand wiederzugeben gewusst — wovon wir nur das Eine anführen wollen, dass er jene Sätze der Messe in B dur schrieb, wo besonders die nicht sparsam gebrauchten Trompeten und Pauken, in ihrer tiefen Stimmung, von ungemeiner Kraft, Würde und Gravität sind. Von der unerschöpflichen Erfindungsgabe Haydns giebt dies Werk neue, glänzende Beweise, in der bewundernswerthen Neuheit der Ideen und deren Behandlung; fast alles ist neu, und besonders zeigen mehrere Sätze durch ihr Akkompagnement und die Instrumentirung, dass in diesem Greiss eine ewige Jugend blühe: denn, es müsste mich alles trügen und ich würde dem Geiste H.s in der Geschichte seines Ganges schlecht gefolgt seyn — oder diese Messe ist wirklich in seinen spätern Jahren geschrieben und wenigstens nicht über zehn Jahr alt. Doch von diesem leztern Vorzuge des Werks werde ich in der Folge Einiges im Einzelnen anführen.

Nach einigen Takten Adagio, zur Erhebung, Stimmung und Einladung des Gemüths, geht das Kyrie in Allegro moderato: Kyrie, Christe, Kyrie eleison, über. Dieser Satz hat viel Schönes, besonders ist der Gedanke:



nicht als strenge Fuge, aber mit nicht gemeiner kontrapunktischer Gelehrsamkeit und zugleich mit viel Gewandtheit für eine angenehme Würkung ausgeführt. Doch dürfte dieser Satz, für seine Worte, wohl etwas zu lebendig und brillant geschrieben seyn. Das Gloria ist ein froher Jubel der Singstimmen und Instrumente; übrigens, ein ganz frey und leicht geschriebener Satz. Desto feyerlicher tritt das, in mehr oder weniger gebundenem Styl geschriebene Gratias, höchst einfach, ein. Man sehe diesen Eintritt, der dem Ganzen zu Grunde liegt, und immer eindringlicher und herrlicher gestellt wiederkömmt:

Allegretto. Solo.

Sopran u. Alt. — Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag- — Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi —

Solo.

Tenor u. Bassi. — Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam glo-ri-am tu-am — Gra-ti-as a-gi-mus —

Orgel u. Bässe. — Violonc. Basso.

Wie vortrefflich dieser, schon hier so schöne Gedanke in der Folge gewendet wird, davon nur dies Eine Beyspiel:

Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us
Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us pa - tris. Do - mi - ne

Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa
Do - mi - ne De - us ag - nus De - i fi - li - us

Violonc. Basso.

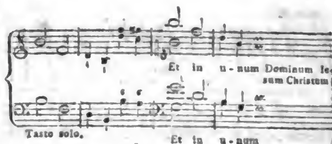
Den Raum zu schonen übergehe ich die andern bedeutenden Gedanken, die sich zu diesem in der Folge gesellen, und von denen der, für die pomphaften Worte: Deus pater omnipotens und Qui sedes ad dextram patris aufgesparte, und das seltsam scheinende, aber äusserst eindringliche: miserere nobis — allerdings auszuheben wären; und setze nur noch dies hinzu. Das Qui tollis peccata etc. ist mit in diesen Satz gezogen, und, was sehr befremdet, eben wo dies eintritt, stehet più Allegro beygeschrieben. Der kunsterfahrne Komponist hat gefühlt, dass dieser einfache, ganz gleichmässig fortschreitende Satz dem Zuhörer zu lang werden möchte; hat deshalb sich jener Nothhülfe bedienet, und die Textesworte über der Musik vergessen —: so ist wohl jeder geneigt bey dem ersten Anblick der Stelle zu urtheilen. Aber man sehe sie genauer an, so genau, dass man sie deutlich hört, oder höre sie wirklich bey der Ausführung, und man wird auch hier finden, dass das Genie der Nothhülfen nirgends bedarf, sondern dass der Geist der Sache selbst die Hülfe mit sich bringt; denn durch engeres Zusammendrängen der zum Theil vorher zerstreueten Ideen u. s. w. hebt sich das Gefühl von hier an höher, zum Innigern, Aengstlichen, Dringenden — und wie neu, wie richtig und wahr wird dadurch die Ansicht der Worte: qui tollis peccata mundi, miserere nobis? — Das sehr munter beginnende und rasch forteilende Quoniam tu solus etc. enthält einen sehr gut ausgeführten und zugleich glänzenden Fugensatz über die Worte: in gloria Dei patris etc., in welchem es mir aber nicht gut scheint, dass (wie auch in einigen Stellen anderer Sätze) die Altstimme zu hoch, sogar bis $\bar{\bar{f}}$, steigt. Die Würkung des ächten vierstimmigen Gesanges, die grossentheils auf der Kraft der beyden Mittelstimmen in ihren mittlern Tönen beruhet, verliert immer, wenn der Alt als zweyter Sopran behandelt ist. In den Opern ist der Komponist gemeiniglich dazu gezwungen, weil gute Altstimmen unter die grössten Seltenheiten auf Theatern (besonders in Deutschland und Frankreich) gehören: aber in guten Kirchen- und Konzert-Chören kann man sie ja wohl noch voraussetzen, und sollte sie recht sehr in Ehren halten.

Bis hierher ist diese Messe recht gut und eines talentvollen Künstlers, ja auch eines Haydn würdig: jezt aber, mit dem Credo, hebt sich der Geist und das Interesse noch um vieles, und sichert dem Werke seinen Platz unter dem Auserwählten einer für alle Zeiten gesammleten musikalischen Bibliothek.

Um Raum für das zu gewinnen, was eine wörtliche Detaillirung und Ansicht im Einzelnen zulässt, übergehe ich vieles Vortreffliche, was jene nicht zulassen würde. Das Credo fängt mit dem kräftigen Gedanken in Unisono durch alle Stimmen an:



und dieser Gedanke kömmt nun, in den Sing- oder Instrumentalstimmen mit aller Stärke wieder, wo eine neue Glaubenslehre anfängt; z. B.:



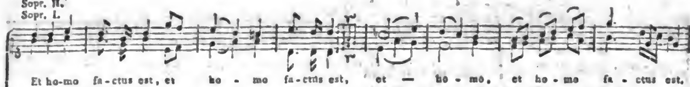
oder mit geringer Veränderung und neuer künstlicher Belebung:

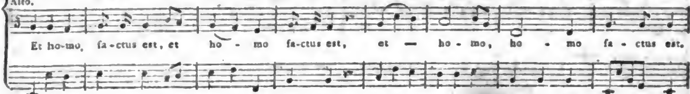


Diese Idee ist sehr besonnen gewählt und zugleich von so guter Würkung, dass man wünschen könnte, der Komponist möchte sie durch das ganze Symbolum beybehalten haben, besonders da es ihm nicht unmöglich gewesen wäre, ihr immer einen Anstrich von Neuheit zu geben. Nach diesem Credo beginnet das höchst einfache, innige, fromme Et incarnatus est etc., das ich ganz im Auszuge herzusetzen mich nicht enthalten kann, da es, äusser seiner rührenden Schönheit, zugleich dem sich bildenden Künstler zeigen kann, wie er alles an sich nicht Verwerfliche, um immer interessant zu bleiben, in seinen Kreis ziehen und es durch edle Behandlung für seinen Zweck benutzen könne. Es ist nämlich dieser Satz erst als Kanon behandelt, der Hauptgedanke dann anders gewendet — — doch das siehet man lieber selbst! Das Akkompagnement ist äusserst einfach, verdeckt nichts, sondern unterstüzt und verbindet nur.

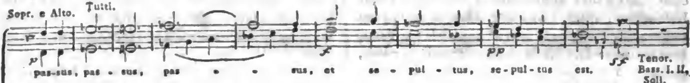





Sopr. II.
Sopr. I.
Et ho-mo fa-ctus est, et ho - mo fa-ctus est, et — ho - mo, et ho - mo fa - ctus est,

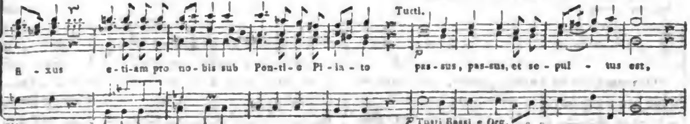

Alto.
Et ho-mo, fa-ctus est, et ho - mo fa-ctus est, et — ho - mo, ho - mo fa - ctus est.


Ten. Basso I. e II. Soli.
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi-
Basso coll'arco.


Sopr. e Alto. Tutti.
pas-sus, pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus, se - pul - tus est.
Tenor. Bass. I. II. Soli.


Ten. e Bass. Tutti.
la - to, pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus, se - pul - tus est, Cru-ci-


Tutti.
Pas-sus, pas-sus, et se - pul - tus est,


Tutti.
fi - xus e - ti-am pro no - bis sub Pon-ti - e Pi - la - to pas - sus, pas-sus, et se - pul - tus est,
Tutti Bassi e Org.

pas - sus, pas - sus et se - pul - tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
se - pul-tus, et se - pul - tus

pas - sus, pas - sus et se - pul-tus, et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
se - pul - tus est

Das folgende Allegro: Et resurrexit etc. ist mir der schätzbarste aller raschern Sätze der Messe. Er ist bis zu den Worten: Et vitam venturi saeculi etc. ganz frey und ganz leicht geschrieben — so leicht, dass wohl der Unerfahrne sich einbilden kann, das mache er auch, sobald er nur wolle; aber es gehört, ausser dem Geiste und Sinne, auch eine sehr lange Erfahrung, und, was der Mahler die ganz sichere Hand nennet, in reichem Maase dazu, gerade um so frey, und doch so wohl geordnet, gerade um so leicht, und doch so bedeutend zu schreiben. Die Gränzen einer Anzeige nicht allzuweit zu überschreiten, hebe ich nichts aus, sondern erwähne nur, dass bey den Worten: Et vitam etc. mit lebhafterm Tempo, die Singstimmen, unterstüzt von Bässen und Blasinstrumenten, einen Fugensatz beginnen, und diesen nun kunstreich und sehr würksam durchführen; aber zugleich treten die Violinen mit einer ganz eigenen, ganz heterogenen Figur ein, führen diese nun ebenfalls bis zu Ende fort, geben dadurch dem Ganzen die grösste Lebendigkeit und ein begeisterndes Feuer, und erhalten ihm doch, durch die grosse Einheit in dieser reichen Mannichfaltigkeit, seine Würde und seinen Anstand. Ich wiederhole, diesen Satz halte ich für ein wahres Meisterstück.

Das Sanctus ist kurz gehalten. Das Benedictus hingegen ist wieder ein ganz vortrefflicher Satz — so weich, so rührend und fromm, so einfach, leicht zu übersehen, ruhig zu geniessen, und doch auch so kunstreich! Er entwickelt sich ganz aus den ersten Takten:

Moderato.

p

Violonc.

und den nach der Wiederholung, folgenden. Den kühnen, innigen, und tief eingreifenden Gang der Mittelstimmen S. 87 folg. und bey der Wiederholung S. 92., so wie die oft so kunstreiche Verwebung des ersten, hier angeführten Gedankens, (z. B. S. 89.) enthalte ich mich nur mit Mühe hier auszuheben. Doch kann ich mich dessen darum eher enthalten, weil wohl jeder, der ein Herz hat und dem nur Musik Etwas ist, den Sinn dieses Benedictus und des folgenden Agnus Dei fassen muss, und jeder, der nur Etwas von musikalischen Kenntnissen besitzt, suchen und bald finden wird, durch welche Mittel Haydn seinen Zweck so herrlich erreichte. Bald wird er es finden; denn alles ist und bleibt leicht, und scheint sich von selbst so zusammenzufinden, scheint gar nicht anders seyn zu können. Dieses Agnus Dei ist nun wieder ein ungemein schöner Satz. Er entbehrt alles Schmuckes, und ist nur für

die vier Singstimmen und die gewöhnlichen Saiteninstrumente geschrieben, was zwischen so reich mit Blasinstrumenten besezten Stücken sehr wohl thut, und überdies der Schwierigkeit der reinen Intonation auf diesen Instrumenten in B moll, woraus dieser Satz gehet, entgegenkömmt. Schon die fremde Tonart, aus welcher sich der Komponist nicht weit, nur nach Des dur und Es moll, entfernet, trägt dazu bey, dem Ganzen etwas Feyerliches und tief Eingreifendes zu geben. Uebrigens ist alles darin flehentliche Bitte und wehmüthige Sehnsucht. Man sehe gleich den Anfang:

Adagio.
Viol. I. II. e Viola. Sopr. e Alto.
Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di,
Ten. e Basso.
Ag-nus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di,
Org. e Bassi.
p fz sf sf sf

Nun tritt der Tenor mit folgender Figur ein: welche Figur nun von allen Singstimmen fortgeführt wird. Und aus diesen zwey Hauptgedanken, der leztere nur etwas verändert in den Violinen, bildet sich der ganze treffliche Satz, dessen Werth jeder empfindende Mensch mit dem Musiker gleichhoch anschlagen wird. Hieran schliesst sich endlich das: Dona nobis pacem, ein rasches, geistreiches Allegro, das für seine Worte wohl etwas zu rasch und glänzend behandelt ist; ja, wer sehr streng sondern und an dem Einzelnen hängen wollte, würde in manchen Stellen (z. B. S. 102. Takt 4, und mehrere folgende, und in der Wiederholung S. 107, folg.) einen theatralischen Anstrich finden: aber andere, wie, z. B. S. 103. Takt 12, bis zur Fermate S. 105., würde auch Er, so lebendig sie sind und so schimmernd ihr Akkompagnement ist, gewiss nicht antasten. Der Trugschluss S. 108., wo alles schon geendigt scheint, pa - cem ist von vortrefflicher Würkung, nicht nur weil er sehr überrascht und imponirt, sondern vornehmlich, weil er so gar innig ist.

Soll ich mich zum Schluss entschuldigen, dass ich bey dieser Anzeige die gewöhnlichen Gränzen des Raumes überschritten habe? Nein; ich will lieber mit dem Wunsche beschliessen, dass ich von den jetzigen Komponisten recht oft dergleichen Veranlassung und so starken Reiz zu solchen Ueberschreitungen erhalten möge.

Nachrichten.

Die Pariser Zeitungen kündigen jezt auch die religiösen Feste an, und zwar gewöhnlich

auf folgende Weise: Nächsten Sonntag wird in der Kirche — — das Fest — — gefeyert. Der Bischoff — wird das Amt halten, und der Bürger — die Orgel spielen. Anfang um — —

Folgende Anekdote haben andere Blätter schon früher erzählt. In den schönen Abenden des Junius waren die elisäischen Felder in Paris sehr besucht von Spaziergängern, die froh genossen, was es da zu geniessen giebt. Auch viel Musik ist da; diese wird aber gemeiniglich am wenigsten genossen, und es sind auch nur einzelne Harfen-, Guitarrenspieler u. dgl., die, an Bäume gelehnt, die Vorübergehenden durch Musik, und sich, durch baare Vergütung derselben vergnügen wollen. Beydes hatte ein armer Greis mit seinem Fortepiano ganz verfehlt. Eben half es ihm seine Frau, die Sammlerin, die nichts gesammlet hatte, aufladen, und er erhob die bittere Klage: Frau, so müssen wir doch noch hungrig schlafen gehen! Da wandeln zwey Herrn mit einer Dame vorüber. Setz' nieder! sprechen jene zum Alten; gieb mir die Schaale! sagt diese zur Frau. Das Instrument wird in tiefen Schatten gestellt, die Herren drücken die Hüte ins Gesicht, die Dame lässt den Schleyer fallen; und nun beginnet das angenehmste kleine Konzert; die schönsten Singstimmen wechseln ab mit Arien, Duetten, Terzetten aus den neuesten Opern u. dgl., die Menschen strömen herbey, sind erstaunt, sind entzückt, und füllen gar gern der sehr graziösen Sammlerin die Schaale so, dass sie öfters in den Hut des Greises ausgeschüttet werden muss. Endlich erkennt Einer die eine Stimme: Elleviou! ruft er. Nun erkennet man auch die andern: Madame Elleviou und Pradere. Da haben sie sich den Beyfallsbezeigungen entzogen, und der Alte zählt mit Jubel und Seegenswünschen den Herrn und Damen seine 150 Livers vor. Bekanntlich ist Elleviou einer der vorzüglichsten Sänger der grossen Oper, und Pradere ausserdem noch ein recht angenehmer Komponist.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Pianoforte, composées par J. B. Cramer. Munic, chez Falter. (Pr. 36 Xr.)

Hr. Cramer ist denjenigen Klavierspielern, die etwas Anderes lieben, als was man Einmal durchläuft und dann bey Seite legt, schon längst als ein schätzenswerther Komponist bekannt, der, wenn auch keine glänzende Originalität, doch gewiss vielen und nicht gemeinen Sinn, gründliche harmonische Kenntnisse, und eine nicht arme Gabe der Erfindung besizt und in seine, eben nicht zahlreichen Werke zu legen weis. Auch in diesen Variationen zeigt sich Hr. Cramer also, und nimmt es mit denselben ernsthafter, als bey weitem die meisten Variationenfabrikanten. Schon das Thema ist bedeutend, charakteristisch, und werth variirt zu werden. Die Variationen selbst halten sich in demselben Charakter und sind vom Anfang bis ans Ende interessant. Hin und wieder dürfte doch wohl in der Harmonie zu viel gekünstelt seyn. Der Uebergang von dem Adagio (Var. 7.) in das Thema und der einfache Schluss vom Anfange dieser Wiederholung an bis ans Ende des Ganzen runden dieses recht schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. №. XVIII. 1802.

Musikalische Ankündigung.

Bey den grösseren Fortschritten, den die ausübende Tonkunst, besonders in der Instrumentalmusik seit den beyden leztern Jahrzehenden gemacht hat, wird doch das Studium der Harmonie von vielen praktischen Musikern, und selbst von manchen Komponisten und Organisten nachtheiliger Weise immer mehr hintangesezt. Ob es zwar an gründlichen Lehrbüchern dieser Art, um durch dieselben seine Einsichten zu erweitern oder zu berichtigen, nicht fehlt: so habe ich dennoch sehr oft den Einwurf machen hören, dass bekannte Anweisungen theils zu weitschweifig, theils auch noch hin und wieder zu dunkel und schwierig wären, um dadurch jeden Zweck zu erreichen.

Da nun das Studium der Harmonie seit mehr als 30 Jahren meine Lieblingsbeschäftigung in den Stunden meiner Musse gewesen ist, und ich zugleich vor geraumer Zeit über eben diesen Gegenstand mit mehrern in diesem Fach vorzüglich sich auszeichnenden Männern korrespondirt habe, und auch ihres mir schätzbaren Beyfalls in Ansehung des Erfolgs meiner Bemühungen manche Dunkelheiten in einigen Theilen dieser Wissenschaft aufgehellt, und dadurch die etwannigen Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt zu haben, versichert worden bin: so habe ich demnächst mich entschlossen, ein kleines, in gedrängter Kürze geschriebenes Werk, unter dem Titel:

Versuch einer erleichterten Anweisung in den Grundsätzen der Harmonie

mit mehrern Uebungsexempeln in der Königl. Buch- und Notendruckerey sel. Grasses Erben und Barth in Breslau auf Michaelis dieses Jahres herauszugeben, wenn ich, wie ich hoffe, durch eine hinlängliche Anzahl von Pränumeranten gedeckt werde. Ich biete daher allen denjenigen, welche die Grundsätze der Harmonie oder den Generalbass systematisch erlernen, oder sich hierin noch mehr befestigen wollen, das Exemplar um den Preis von 12 Gr. an, worauf bis Ende August d. J. so wohl bey mir selbst, als in der Notendruckerey bey Grasses sel. Erben und Barth in Breslau, desgleichen in der neuen Commissionshandlung in Glatz pränumerirt werden kann. Mit dem Druck desselben wird alsdann sogleich angefangen, und nach Beendigung desselben denen resp. Interessenten bald nach Michaelis zugesendet werden. Wer neun Exemplare nimmt, soll das zehnte frey erhalten.

Schweidnitz, den 25sten April 1802.

Gottlieb Rohleder,
Kantor bey der Ev. Friedenskirche daselbst.

Der Beyfall, den meine im verwichenen Carneval in Schwerin aufgeführte Ballet-Musik, Oberon, zu finden das Glück hatte, veranlasst mich, einen vollständigen Klavierauszug davon — mit einigen neuen Sätzen vermehrt — herauszugeben. Derselbe wird Ende August d. J. bey Herrn Böhme in Hamburg sauber gestochen erscheinen. Diejenigen Liebhaber der Tonkunst, welche vor Ende August Einen Thaler in Golde darauf vorausbezahlen, erhalten die ersten Abdrücke: der nachherige Preis wird erhöht, und es werden überhaupt nur wenige Abdrücke über die bestellte Anzahl veranstaltet werden.

Hamburg, im Junymonat 1802.

Friedrich Heine,
Herzogl. Mecklenburg-Schwerinischer Kammermusikus.

Anzeige von Holz-Instrumenten.

Endesangezogener giebt sich hiermit die Ehre, dem musikalischen Publikum und auch den mit Holzinstrumenten handelnden Freunden gebührend anzuzeigen: dass er ohnlängst die sämmtlichen Maschinenwerke, nebst den vollständigen Werkzeugen und ganzen Vorrath des im vorigen Jahr allhier verstorbenen allgemein sehr geschäzt gewesenen musikalischen Instrumentenmachers Herrn Johann Friedrich Engel-

hard käuflich übernommen habe. Da derselbe nun schon während mehrjährigen Praxis mit möglichstem Fleiss' und Akkuratesse sowohl Buchs - als Ebenholzene — garnirte und ungarnirte — mit Silber - und Messingklappen versehene Inventions - und andere Flöten, Klarinetten, Hoboen, Flageolette u. s. w. verfertigte, so wird er sichs noch ferner eifrigst angelegen seyn lassen, seine sämmtlichen Fabrikate zur grössten Vollkommenheit zu bringen, in der schmeichelnden Erwartung, dass dieselben von Kennern, wie jene seines würdigen Vorgängers, mit ähnlichem Beyfall aufgenommen werden mögen. Auch wird er in Ansehung der Preise stets die möglichste Billigkeit beobachten.

Johann Andreas Löhner, jun.
zu Nürnberg, in der Beckenschlägerstrasse.
S. No. 1545.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Porta, 3 Trios pour 2 Flûtes et Violon ou 3 Flûtes. 2 Thlr.

Boscka, 3 Quatuors conc. pour Clarinette, Viol., Alto et B. 2 Thlr.

Momigny, J. F., Pot-Pourri pour le Fortepiano. Op. 15. 1 Thlr. 12 Gr.

Doisy, 3 Trios pour 3 Guitarres. 2 Thlr.

— — Second Pot-Pourri concertant pour Guitarre et Piano. 2 Thlr.

— — Second Choix de Contredanses, Angl., Walzes etc. arr. pour la Guitarre av. acc. de Viol. ad lib. 2 Thlr.

— — Menuets, Allemandes, Contredanses et Rondeaux faciles p. la Guitarre av. accomp. de Fl. ou Viol. ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

Lintant, 3 Duos conc. pour 2 Guitarres. 1 Thlr. 12 Gr.

Gebauer, E., 3 Duos conc. p. 2 Clarinettes. Op. 6. Liv. 1. 1 Thlr. 6 Gr.

— — — — do Liv. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Blaze, H., 2 Duos pour Piano et Harpe ou 2 Piano. Op. 3. 3 Thlr.

Gatayes, 3me Pot-Pourri pour la Harpe. Op. 9. 21 Gr.

Mozart, die Zauberflöte, in Quintetten für 1 Flöte, 1 Violine, 2 Violen und Violoncelle arr. von K. Kreith, in 2 Abth. 6 Thlr. 16 Gr.

Sartori, F., 12 Ländler Tänze für 2 Violinen. 10 Gr.

Kreith, C., Partita in B. à 2 Clarin., 2 Corni e 2 Fagotti. Op. 57. 16 Gr.

— — do in B. Op. 58. 16 Gr.

— — do in D. Op. 59. 1 Thlr.

— — do in Es Op. 60. 16 Gr.

— — do in Es Op. 63. 16 Gr.

— — 12 Duos pour 2 Cors. Op. 50. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 gr. Divert. p. Flauto solo. No. 1. Op. 61. 10 Gr.

— — 6 do No. 2. Op. 62. 10 Gr.

Haydn, J., Collection des Sinfonies, en Partition. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr.

Bornhardt, Anweisung die Guitarre zu spielen nebst einigen Handstücken. 16 Gr.

Gyrowetz, A., 7me Notturno p. le Pianoforte avec Viol. et Vcelle. 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A., 3 Quatuors pour Flûte, Viol., A. et Basse. Op. 11. 2 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 12 Allemandes pour 2 Flûtes. Liv. 1. 12 Gr.

— — 12 do. Liv. 2. 12 Gr.

Hampeln, de, 7 Walzes avec un Coda pour le Pianoforte. 8 Gr.

Milchmeyer, P. J., Pianoforte-Journal No. 1 — 3. à 1 Thlr.

— — Kleines Pianoforte-Journal. No. 1 — 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Magazin für die Guitarre. 1s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydns Jahreszeiten für 2 Flöten eingerichtet. 1r Theil. 1 Thlr.

Bornhardt, J. H. C., Märsche für 2 Flöten. 12 Gr.

Himmel, J. H., 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano. 8 Gr.

Bourdais, Concerto pour la Flûte av. acc. No. 1. 1 Thlr. 8 G.

Haydn, Jos., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 48. 1 Thlr. 18 Gr.

Eder, C., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Freubel, J. L. P. L., Sinfonie concertante à 2 Viol. princip. etc. Op. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. N°. 45. 1802.

Abhandlung.

Eines Layen Fragen über musikalische Gegenstände.

Fortsetzung a. d. 40sten St. d. Jahrg.

Man hat gefragt, ob die Deutschen einen Original-Charakter haben, ausser dem, das Gute von allem, wodurch sich andere Nationen auszeichnen, nachzuahmen. Heisst das nicht fragen, ob die Deutschen einen Original-Charakter haben, ausser dem, keinen zu haben? Nur ein Deutscher konnte so fragen, der, alles Andere unerwähnt, zu nahe stand, durch Einzelnheiten verwirrt wurde, und das Ganze, das jenen Einzelnheiten zum Grunde liegt, darum aus den Augen verlohr. Wenn Einer auf einer blühenden Frühlingswiese sässe und nur obenhin — nach seinem Standpunkt, freylich gerad' aus, sähe in die hundertfarbigen Blumen; so könnte er auch fragen, ob wohl die Wiese eine Grundfarbe habe. Sie hat sie — ihr schönes einfaches Grün; und eben weil dies den Boden bedeckt, gehen die bunten Blumen so glänzend hervor.

Als zugestanden angenommen, die Deutschen besitzen einen Original-Charakter; so wird dieser alle dem, was sie frey schaffen, zu Grunde liegen, und aus dem, was sie frey geschaffen haben, herauszufinden und genau zu bestimmen seyn. Aus alle dem, was sie frey schaffen —: also vornehmlich aus ihren Kunstwerken, und unter diesen auch aus ihren Werken der Tonkunst. Worin bestehet nun das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Musik? oder, da das Gebiet der Musik so weit ist und in so sehr verschiedne Provinzen zerfällt — diesmal nur:

Was ist das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Opernmusik?

Die Frage scheint mir allerdings von Wichtigkeit zu seyn; sie ist nicht etwa nur eine Seifenblase der Neugierde, sondern eine gegründete Antwort darauf würde ein Markstein seyn, der dem deutschen Künstler anzeigte, wo er stünde, und auch, wohin er sich zunächst zu wenden hätte, um vorwärts zu kommen und sein Ziel nicht zu verfehlen.

Viele würden, ich weiss es, schnell mit der Antwort fertig seyn, und sich, wie mich dünkt, nicht eben gründlich, auf die deutsche Gründlichkeit berufen, um welcher willen wir uns so oft ins Angesicht loben. Aber, so gut wir mit dieser Antwort verkommen würden, wenn die Rede von Wissenschaft wäre; so wenig dürften wir damit ausreichen, wenn über Kunst gesprochen wird, und besonders über die Gattung, auf welche ich diesmal meine Frage einschränke. Ich übergehe, warum wir, der Natur der Sache nach, damit nicht ausreichten, um, meinem Versprechen gemäss, allem Spekulativen möglichst aus dem Wege zu gehen; und darf dies um so mehr übergehen, da es sich mit dem Faktum selbst gerade hier nicht einmal so verhalten möchte, wie man meynt. Denn es könnten ohnstreitig Italiener und Franzosen uns leicht, gerade in der Oper, so vieles nicht-Gründliche nachweisen, als wir ihnen; und dagegen so vieles wahrhaft-

Gründliche anführen von dem Ihren, als wir ihnen von dem Unsern anführen könnten — wenn auch ihre Gründlichkeit einigermassen anders gewendet seyn möchte.

Was ist also das eigentlich - Charakteristische, das wahrhaft - Originale im Geiste und innern Wesen der deutschen Opernmusik? So frage ich noch einmal, weil ich, der Laye, hier gar nicht zu antworten weis. Es gelingt mir durchaus nicht, was im Nebel dunklen Gefühls an mir vorüberschwebt, fest zu fassen, und bestimmt zu nennen; und so oft ich die Juno zu umarmen mir einbilde, zerfliesset sie in die Wolke. Ich füge also nichts hinzu, als einige Sätze, damit die Frage selbst deutlicher werde und sich leichter durchschauen lasse.

Unsre fränkischen Nachbarn sind eine Nation, die sich durch raschen Muth, feinen Beobachtungsgeist, praktischen Sinn, und raisonnirtes Wesen bestimmt genug charakterisirt. So finde ich sie ganz auch wieder in ihrer Musik, und namentlich in ihren Opern. So verschieden ihre vorzüglichsten Opernkomponisten — so verschieden z. B. Gretry und Gluck, (dessen deutsche Abstammung nicht hindert, ihn, den Künstler, als Franken anzusehen, da er ganz im Geiste dieser Nation schrieb und unter ihr sein eigentliches Publikum fand und findet) so verschieden d'Allayrac und Cherubini in dem sind, wohin sie durch das verschiedene Geschlecht ihrer Genien, und durch die Verschiedenheit ihrer Mittel zum lezten Kunstzwecke geleitet werden; so verschieden sie auch in dem sind, wohin sie jene nationalen Eigenheiten wenden, wie sie sie äussern: so äussern sie sie doch in allen ihren Werken unverkennbar und eben diese nationalen Eigenheiten sind es auch, wodurch sie bey den Franken Eingang finden und so viel Glück machen. Man nehme z. B. Gretry und Cherubini — ich weis die Kontraste nicht schärfer anzugeben und würde sie nicht schärfer mir einzubilden im Stande seyn! Man stelle die äusserste Simplizität in Gretry's Opern der äussersten Fülle in Cherubini's Lodoiska oder Medea; die bis zur Dürftigkeit sich senkende zwey- oder dreystimmige Harmonie in jenen, der bis zum Uebermaas sich steigernden Verwebung einer Reihe durchgeführter Stimmen in diesen, gegenüber: welche Verschiedenheit! Aber man übersehe auch nicht, wie sinnig Gretry z. B. die rhetorische Deklamation empfindungsvoller Sätze des Textes auffasst und aus dieser seine darum immer neuen und ausdrucksvollen Melodien bildet; man übersehe nicht den vollkommnen Gegensatz — wie Cherubini planmässig in den ausdrucksvollesten Stücken alle Worte des Textes im Einzelnen überhört, nur das Ganze der Charaktere und der Situationen auffasst, daraus ein neues magisches Ganze in seiner Kunst allein schafft und zwar durch Aufbietung aller ihrer Mittel; wie er nicht selten sogar den Sänger diesem Ganzen aufopfert und die Singstimme, wie ein Instrument, nur in die grosse Masse wirft: man übersehe das nicht, und ich glaube, man kann es nicht verkennen, wie die beyden nach ganz entgegengesezten Richtungen strömenden Bäche einen und ebendenselben Quell haben — jenes feine Raisonnement über die Eingebungen des Genies.

Weit anders finde ich es bey dem Italiener. Seine heissere Natur verschmähet alles raisonnirte Wesen, und spricht sich noch vernehmlicher und kürzer aus in der Oberherrschaft der Phantasie und in der davon fast nie getrennten heftigen Sinnlichkeit. Und so finden wir ihn auch in den Werken seiner Tonkünstler, so verschieden auch dieses Charakteristische, Originale und Nationale gewendet und modifizirt seyn mag. Der zärtliche, weiche und zuweilen bis zum Ermatten schmelzende Pergolesi, der in stets heiterer, frischer Jugend blühende Cimarosa, der freundlich tändelnde und zarte Paesiello, der seltsame und oft (wenn ich so sagen darf) dunkel und trübe glühende Jomelli — so verschieden sie in der Aeusserung jener Eigenheiten sind, so offen legen sie doch dieselben in ihren Werken dar.

Ja, wollte man die Frage über die Frage selbst hinausdehnen; wollte man die ältern, tiefen und oft düstern Kirchenkomponisten Italiens in den Vergleich ziehen: man fände bey ihnen jene Uebermacht der Phantasie und Sinnlichkeit, nur auf das heilige Dunkel der Religion gewendet, überall wieder.

Nun denn — wie stehet es um den Deutschen? Ich gestehe nochmals — ich finde mich hier auf dem wankenden Boden dunkler Gefühle, und wage deshalb keine Antwort. Andere mögen mir aufhelfen: vielleicht dass ich ihnen dann weiter nachhelfen kann. Sie werden, um zu erfassen, was ich nicht festhalten kann, alle diejenigen Deutschen nicht in die Sache ziehen, die die Franzosen oder Italiener nachgeahmt haben, wenn sie auch dabey sehr glücklich gewesen wären; sondern sich nur an solche halten, die, wie Mozart, ihrem eigenen Wege treu blieben. Nur dies einzige, leise und bescheiden fragende Wort: Sollte die Verbindung des Erhabenen und Grossen mit dem Gemeinen, ja wohl Niedrigen *) — was, wie mir's scheint, das **Humoristische** giebt, das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Opernmusik seyn? Und wenn es das wäre; sollte es nicht, damit es mehr zum Edlen erhoben würde, zur Verbindung des Erhabenen und Grossen mit dem Angenehmen und Zarten — woraus ja wohl das **Romantische** resultirt, gesteigert werden? Und wenn auch dieses so wäre; wären wir Deutschen nicht auf dem Wege glücklicher, als jene beyden Nationen, uns dem Ideal der Oper, das rein-romantisch ist, zu nähern, wenn wir auch jezt auf unsrer Bahn noch weiter zurück seyn sollten, als sie auf der ihrigen?

Recensionen.

1) *Minerva belebt die Statüen des Dädalus. Ein pantomimischer Tanz, auf allerhöchsten Befehl in Musik gesezt von Vincent Righini, Königl. Preuss. Kapellmeister. Klavierauszug.* (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

2) *Cantate avec choeurs et danses russes, exécutée le 12. Février 1801 à la fete donnée à son Altesse Impériale Madame la Princesse héréditaire de Meklenbourg-Schwerin chez S. E. Mons. le Baron de Krüdner etc. à la cour de Berlin, composée par Vincent Righini, Maitre de chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse, arrangée pour le Clavecin, Oeuvre V.* (Pr. 2 Thlr.)

3) *Adieux d'Essex à Elisabeth, Romance. Paroles du Comte A.. de T..y, Musique de Vincent Righini etc.* (Pr. 8 Gr.)

Kein Freund derjenigen Gattung von Musik, in welcher ein talentvoller und erfahrner Künstler italienische Lebendigkeit, Anmuth und Zartheit, wo es gilt, mit deutschem Ernst und Fleiss zu vermählen bestrebt ist — kein Freund solcher Musik wird Hrn. R.s Kompositionen, und wird auch die beyden ersten hier angeführten Werke übersehen; keiner sie ohne herzliches Wohlgefallen aus der Hand legen. Der

---

*) **Gemein** ist, was nicht den Geist, nur die Sinne in Anspruch nimmt; **niedrig**, was nicht nur des Geistes ermangelt und allein die Sinne in Anspruch nimmt, sondern diese auch auf eine rohe, grobe, freche, dem wohlgearteten und zarter gebildeten Gemüth widerliche Weise beschäftigen will. Der Buffo der Italiener ist vom Dichter meistens gemein behandelt; Papageno, niedrig, von dem seinigen. Dittersdorfs Opernmusik ist grossentheils gemein; Kauers, fast überall niedrig u. dgl. m. Giebt ein edles Gemüth sich ja dem Gemeinen oder gar Niedrigen hin, so veredelt es beydes durch seine Behandlung — wie Mozart den Papageno, den Leporello u. s. w.

d. Verf.

Reichthum der Kompositionen dieses Künstlers, besonders in seiner Instrumentirung, und bey dieser wieder, sein weises Kalkuliren auf die jedem Instrumente eigene Würkung seines natürlichen Tons, machen allerdings, dass bey Klavierauszügen Vieles von der Schönheit des Ganzen verlohren gehen muss; aber bey den vorliegenden bleibt in der That noch genug übrig; um dem Liebhaber einen sehr angenehmen Genuss zu bereiten.

Bey No. 1. kömmt zu jenen noch die besondere Schwierigkeit hinzu: Je inniger sich die Musik in der Pantomime mit der Handlung zu Einem Ganzen verbindet, desto nothwendiger ist es, diese Handlung mit den Augen des Fleisches, oder wenigstens des Geistes, in der Phantasie, zu sehen, wenn alle Beziehungen, und auch die leisern Andeutungen der Musik verstanden werden sollen; ohne welches sie offenbar ihre Absicht und Würkung grösstentheils verfehlen müsste. Es sollte daher keine Musik zu einer Pantomime oder zu einem Ballet herausgegeben werden, ohne dass der Komponist der Phantasie des Liebhabers, so viel als möglich, durch wörtliche Erläuterung zu Hülfe käme. So sicher es gegen den Werth eines Werks der bildenden Kunst entschiede, wenn es nöthig wäre, dass der Künstler darunter sezte: das sind z. B. zwey Liebende, die sich trennen müssen — weil s e i n e Kunst diese Liebenden selbst darstellen kann; so nothwendig ist es, dass der Tonkünstler bey d i e s e r Gattung der Musik dem Zuhörer zuflüstert: das deutet auf den Abschied zweyer Liebenden — weil s e i n e Kunst, nicht nur nicht die Liebenden, sondern auch nicht diese bestimmte Art wehmüthigen Schmerzes, nur den wehmüthigen Schmerz überhaupt (nur die F o r m der Empfindung) darzustellen vermag. Eine Musik der Gattung, von welcher hier die Rede ist, kann und muss freylich, auch ohne diese Deutung, dem Zuhörer Etwas geben, und auch etwas Geniessbares: aber es ermangelt denn doch das Ganze seines speziellen Interesse, und diejenigen einzelnen Theile, welche zunächst auf dieses hindeuten, gehen verlohren. (Eben darum kann ein geschickter Tonkünstler einen recht schönen Satz für Instrumente und Singstimme, z. B. im äussern Zuschnitt einer Arie, schreiben, ohne Worte, oder, was im Grunde Eins ist, ohne eine andere Rücksicht auf die Worte, als, in wiefern sie es dem Sänger möglich machen, seine Stimme, ohne lächerlich zu seyn, laut werden zu lassen —: aber es wird nur keine A r i e, d. h. kein Stück, in welchem d i e s Individuum s e i n e Empfindungen in d i e s e r Situation äussern und dadurch Theilnahme in Andern erwecken soll.)

Hr. R. hat dies recht wohl bemerkt, und ist deshalb der Phantasie dessen, der sich mit seinem Werke bekannt machen will, dadurch zu Hülfe gekommen, dass er den entscheidendsten Momenten in der Musik gleichsam kurze Etiketten, die den Moment der Handlung angeben, auf welchen sich jene beziehen, beygeschrieben hat. Man reicht damit wohl allenfalls aus; aber um Alles ganz geniessen zu können, gehört doch noch dazu, dass man den Inhalt und die besondere Absicht der ganzen Pantomime kenne. Dieses hätte vielleicht am besten in einem kurzen Vorbericht angezeigt werden können. Da dieser aber fehlt, so glauben wir denn — hoffentlich vielen Freunden dieser Musik nicht missfällig zu seyn, wenn wir diesen Inhalt hier angeben.

Hr. Hofr. Hirt, dieser rühmlich bekannte Kunstkenner, hatte die Ideen, und auch die Art der Ausführung, Gruppirung, Kostumirung u. s. w. angegeben. Die besondere Veranlassung des Festes, welches durch diese Pantomime vom königl. Preussischen Hause gefeyert wurde, war die Wiederherstellung des Prinzen Ferdinand, Bruders Friedrichs II., von einer gefährlichen Krankheit. Dieses Ereigniss gab die Hauptbeziehung. Zum Grunde der Fabel lag die Mythe, dass Dädalus auf Eingebung der Minerva lebende Statüen verfertigt habe. Nach der feyerlichen Overtura — (die aber vom 4ten bis 10ten Takt im Klavieraus-

zuge etwas leer klingt, indem die, höchst wahrscheinlich fortgeführte Figur der Mittelstimmen, wie sie im dritten Takt angegeben ist, mit dem unentbehrlichen Bass und der eben so unentbehrlichen obern Melodie, nicht spielbar war; besser wäre es aber wohl gewesen, sie dennoch herzusetzen —) nach dieser Overtura erscheint Dädalus (Prinz Ludwig Ferdinand von Preussen) unter seinen Statüen, die umher in Gruppen stehen, und bessert hier und da an einigen; bey der Gruppe Aeskulaps und Higiea's verweilt er mit besonderm Interesse und bringt vor ihnen ein Dankopfer für die Wiederherstellung eines Geliebten. (Es verstehet sich, dass wir dies alles so satzweise und platt, herzählen, damit es dem, der die Musik vor sich hat, desto leichter wird, die Beziehungen in dieser überall zu finden) Minerva, zufrieden mit des Bildners Kunsteifer, Religiosität und Theilnehmung am Wohl der bessern Menschen — Minerva (die regierende Königin von Preussen) erscheint selbst, und gewährt ihm seinen alten geheimen Wunsch, dass seinen Gebilden, denen nichts abgehet, als Leben, auch dies zu Theil werde. Eine Gruppe nach der andern erhält dies Geschenk und erhebt sich mit einer kurzen Pantomime, die ihrem historischen Charakter angemessen ist, und wo die treffliche und ganz charakteristische Musik — besonders bey den Gruppen: Aeskulap und Higiea, Theseus und Antiope, Jason und Medea, Bacchus und Ariadne, Orpheus und Euridice — viel beyträgt, die Bilder kenntlich zu machen. So erfreulich übrigens diese Figuren in ihrem Wechsel für das Auge seyn mögen: so erfreulich ist auch dieser Wechsel der Musik für das Ohr. Man versuche es, die Stücke anders auf einander folgen zu lassen, und man wird wirklich einen Mangel bemerken. — Welche Gruppen bey dieser oder jener Stelle belebt werden, ist beygedruckt. Wenn alle Statüen ihr Leben erhalten haben, gruppiren sie sich in einen Halbzirkel, in dessen Mitte Minerva und Dädalus verweilen; Minerva empfängt von ihnen ihren Dank; (S. 15 der Musik) nimmt ihre Bitte, mit Wohlgefallen auf die Aeusserungen ihres Glücks und ihrer Freude in einem heitern Tanz (Seite 16 folgg. der Musik) herabzusehen, nicht nur gnädig auf, sondern entäussert sich auch ihrer Gottheit, indem sie Schild und Stab abgiebt, um als Mutter sich an ihre frohen Kinder in ihrem Tanze schliessen zu können. Ein Marsch beschliesst, nach diesem Tanze, der in Form einer weit ausgeführten Quadrille geschrieben ist, das Ganze. Einige Klausen dieses Tanzes hätten von dem Komponisten interessantere Musik erhalten sollen; wenn es anders die Handlung nicht verlangte, hin und wieder von der Musik etwas aufzuopfern — worüber wir nicht urtheilen können, da wir die Details dieses Tanzes nicht wissen.

Wir haben dieser ersten Nummer der anzuzeigenden R.schen Kompositionen zu vielen Raum überlassen, und müssen bey den folgenden desto kürzer seyn. No. 2., die Kantate, ist ein vortreffliches Gelegenheitsstück, ganz so anspruchlos, leicht, gefällig, und doch bedeutend, als ein solches Stück immer seyn sollte. Die Gelegenheit, zu welcher sie verfasst wurde, und worauf die Worte der Gesänge anspielen, giebt der Titel an. Die Kantate bestehet aus einem Marsch zum Eingange, aus drey kurzen Chören, zwey Solo's, und zwey russischen Tänzen. Einen besondern Reiz erhält das Stück durch diese Tänze, mit denen man der russisch-kaiserlichen Prinzessin eine Artigkeit sagen wollte. Mögen nun die Themata wirklich national und vom Komponisten nur freyer bearbeitet und künstlicher ausgeführt, oder mögen sie von ihm erfunden seyn: sie sind, besonders ist der erste, ganz originell und national. Dieser erste Tanz ist weit — hier auf vier ziemlich eng gedruckten Seiten — ausgeführt, und doch ganz, eine Art von Coda abgerechnet, aus folgendem seltsamen

Thema gewebt, das in gar vielerley Gestalten immer wiederkommt:



Der Klavierauszug von beyden Werken ist sehr gut gemacht; einige Uebereilungen im zweyten sind leicht zu verbessern. No. 3. ist eine angenehme, und in ihrer Simplizität ausdrucksvolle Romanze, wie man deren schon mehrere von diesem Komponisten hat. Stich und Papier sind bey allen drey Nummern schön.

Concert pour Flûte principale avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Altes, 2 Flûtes, 2 Cors et Basse, composé par M. G. A. Schneider. Oeuvre 12. Augsb. chez Gombart. (Preis 1 Thlr. 20 Gr.)

Sehr viele unserer neuern Tonsetzer, die sich mit der Komposition dieser Musikgattung beschäfftigen, haben das mit einander gemein, dass sie die Kunst zu tergiversieren meisterhaft verstehen. Die Principalstimme erscheint zwar immer im vollen Lustre ihrer zauberischen Gewandheit und ihres prädominirenden Ansehens und vereiniget in sich alle Eigenschaften, die heut zu Tage allgemeine Postulate auf jedem Konzertsale sind, d. h. der Solospieler frappirt durch ihren Vortrag, er erregt Bewunderung und erndtet Beyfall ein, denn er arbeitet sich glücklich durch die Massen aller Figuren seiner Stimme hindurch, und besiegt mit Leichtigkeit alle Schwierigkeiten, die, gleichviel ob sie blos scheinbar oder wesentlich sind, einmal als solche gelten. Rec. ist weit entfernt dies zu tadeln: aber zu bedauern ist es doch, dass dies alles zu Gunsten eines gewissen Nepotismus der nächstverwandten Tonarten pflegt bewerkstelligt zu werden, so dass dabey Einheit der Tonart zur Einförmigkeit wird und das Interesse des ächten Kunstkenners nur einseitig dadurch befriediget ist. Rec. kennt zwar die Natur des Flöteninstruments sehr gut, er weis, dass dasselbe geflügelte Passagien in G minor nicht so gut verträgt, als in der weichen Tonart E und dass es sich in D dur sonorer und fertiger spielen lässt, als in B dur. Aber es fragt sich immer doch: muss denn in der Principalstimme eines Konzerts alles auf mechanische Fertigkeit angelegt seyn? verträgt nicht die höhere Oktave der Flöte manches, das in der tiefern mit grösseren Schwierigkeiten verbunden ist? und könnte man nicht, da man einmal doch auf die Natur des Instruments einige Rücksicht nehmen muss, dennoch tergiversieren, ohne dass man gerade nöthig hätte, sich eine so beschränkte Gränzlinie zu ziehen und an den *enharmonischen* Tonarten wie an schutzlosen verlassenen Waisen vorüber zu gehen, und sie nicht einmal eines freundlichen Kopfnickens zu würdigen? Hätte das angezeigte Flötenkonzert des Hrn. Sch. bey seinen übrigen hervorstechenden Vorzügen auch noch diesen, dass es mehr Reichthum an Modulationen in sich fasste und sich nicht so ängstlich an die gewöhnliche Konveniens gebunden hätte: so würde Rec. ohne viele Worte zu verlieren, geradezu erklärt haben: dieses Flötenkonzert gehört zu den besten und geschmackvollsten Produkten dieser Art. Dass es aber dem Hrn. Verf. an klassischen Kenntnissen gar nicht fehle, seinen Werken diese Vollkommenheit zu geben, dies bewies er zur Befriedigung eines jeden Freundes und Kenners der Instrumentalmusik in der schönen Quartettensammlung, die in ebendieser Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen ist:

III Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 10. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

Reichthum an schönen Gedanken steht hier der gründlichen Schreibart zur Seite, und Fülle der Harmonie ist in den Reiz fliessender Melodie verwebt. Die erste Violinstimme erfordert eine geübte und sichere Hand und Hr. Sch. hat hier und da, z. B. in dem Finale des dritten Quartetts eine so feine Schattirung angebracht, dass diese Stellen ihre intrikaten Eigenheiten haben und viele Genauigkeit im Vortrage erfordern, wenn sie ihre Würkung nicht verfehlen sollen. Hier und da wird man auch durch schöne kanonische Sätze überrascht und in den Menuetten von Haydnschem Schlage ist vielleicht sowohl in Rücksicht auf Erfindung als rhythmische Darstellung und Ausführung noch keiner seinem Muster so nahe gekommen, als er. Die Fortsetzung dieser Quartetten wird für das Publikum eine wahrhaft angenehme Erscheinung seyn. Hier die Anfangssätze dieser S.schen Kompositionen:



Nachrichten.

Paris, d. 14 Julii. Das Theater der hiesigen ital. Opera buffa fährt fort den noch immer fortdauernden Enthusiasmus für Paesiello aufs Beste zu benutzen; und auch ihm, dem Komponisten, muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er alles thut, was in seinen Kräften ist, sich dieses ausgezeichneten Beyfalls werth zu erhalten. Er hat schon wieder eine neue Oper: La Modista raggiratrice (die verschmitzte Putzmacherin) geschrieben, und sie ist mit, hier eben nicht gewöhnlichem Eifer, schnell einstudirt und auf die Bühne gebracht worden. Ich habe allen bisherigen Aufführungen mit ungemeinem Vergnügen beygewohnt, und kann mit gutem Gewissen das Urtheil fällen, dass sie unter die schönsten Werke Paesiello's gehöre; ja das Finale des ersten Akts möchte ich wohl für das Trefflichste, was dieser Komponist je geschrieben hat, erklären. Auch das Finale des zweyten Akts ist sehr schön, so wie einige kleine, sogenannte Favoritstücke — z. B. ein Duett im zweyten Akte, das schon jezt in dem Munde aller hiesigen Musikliebhaber ist. Gerade diese Oper empfehle ich allen deutschen Direktionen, und noch mehr, als die neulich genannten Zigeuner. Süjet und Zusammensetzung des Ganzen hat einige entfernte Aehnlichkeit mit P.s Molinara, die unter dem Titel: die schöne Müllerin, noch immer so viel Glück in Deutschland macht; aber das Putzmachermädchen sticht, wie billig, das Müllermädchen gewiss aus. Der Inhalt ist keiner Relation werth, aber er ist so bearbeitet, dass er wirklich belustigen muss. Es wird auch hier, wie gewöhnlich, ein italienischer Filosofo zum Narren gehabt. Schwer ist die Oper nicht; sie verlangt nur genaues Einstudiren der Musik und Lebhaftigkeit beym Spiel. Eine Sgra Bolla für die Hauptrolle wird sich freylich wohl schwerlich ausser Paris finden; doch wird, wie gesagt, jedes junge, hübsche, lebendige Geschöpfchen, das nur weis, was es mit seiner sehr artigen Rolle und mit sich selbst anfangen soll, sie nicht gerade verderben. Wie die Sgra Bolla sie sang und spielte, weis ich kaum etwas Reizenders auf dem komischen Operntheater. Sign. Martinelli spielte und sang den leidigen Philosophen auch sehr gut; doch findet dieser in Deutschland leichter seines Gleichen. Dass unter allen diesen Umständen die Oper das grösste Glück

macht, werden Sie sich leicht denken können. — Bianchi, der seine Intermezzi, wo es sich thun lassen will, einschiebt, aber zuweilen auch Rollen in andern Opern übernimmt, gefällt ebenfalls sehr. — Eine der bisher vakanten Stellen des Unterrichts im Gesang am Konservatorium hat Louis Jadin erhalten. Bekanntlich ist er Verfasser der Musik zu mehrern kleinen recht artigen Opern, und hat viele Klavierauszüge aus grössern Werken anderer Komponisten herausgeben. Dass Ihr wackerer Geiger, der junge Herr Thieriot aus Leipzig, jezt auch bey uns ist, wissen Sie wahrscheinlich schon. Paesiello soll zum Kapellmeister des ersten Konsuls ernannt seyn, mit 30,000 Franken Gehalt und wer weis was sonst noch für Vortheilen — : so will Jedermann wissen, aber Niemand weis noch etwas Zuverlässiges.

Anekdote.

Camden in seiner Geschichte sagt von der Königin Elisabeth von England sehr naiv: sie sang und spielte die Laute so gut, als es sich von einer Prinzessin erwarten lässt. Die martialische Jungfrau liess, ganz wie Matrosen für ihre Flotte, Musiker für ihre Kapelle und die Kathedralkirchen pressen. Sie fertigte dazu förmliche Pressdekrete aus. In des Ritters Sloane Sammlung befindet sich das Original eines solchen Dekrets, von ihr selbst unterzeichnet, abgedruckt. Man besizt noch die grosse Sammlung von Liedern und andern Musikstücken, die sie sich zu ihrem und ihrer Damen Gebrauch unter dem Titel: das Jungfraunbuch, zusammenbringen liess. Um ihren Geschmack in der Instrumentalmusik wird man sie wenigstens nicht beneiden; denn ihre Tafelmusik bestand in der Regel aus 12 Trompeten, 2 Paar Pauken; und so vielen Querpfeifen, Jagdhörnern und Trommeln, als sich zusammentreiben liessen.

Kurze Anzeige.

Anecdotes sur W. G. (A., Mozart schrieb sich nie Gottlieb, sondern immer Amadeus) *Mozart. Traduites de l'Allemand par Ch. Fr. Cramer.* A Paris, chez l'éditeur, rue des Bons-Enfans. etc.

Wir zeigen diese kleine Sammlung nur darum an, dass unsre Leser nicht glauben, hier etwas bisher Unbekanntes zu erhalten, und das Buch vergebens kaufen. Sie enthält (einige für Deutsche nicht wichtige Anmerkungen des Herausgebers abgerechnet) nichts, als die in dieser Zeitung von Rochlitz und von Mozarts Wittwe bekanntgemachten Anekdoten, ohne dass jedoch Hr. C. die Quelle zu nennen beliebt hätte. Die Uebersetzung ist sehr gut gerathen, und nur manche charakteristische Kraftausdrücke Mozarts haben in derselben verlohren gehen müssen. Die Sammlung ist übrigens in Paris bey Gelegenheit der frühern Aufführungen der Zauberflöte viel und mit lebhaftem Interesse gelesen worden. Hr. Cr. hätte aber wohl, um seinen deutschen Landsmann seinen jetzigen Mitbürgern bekannt zu machen, nicht nur diese Anekdoten, die mehr Mozarten als Menschen, denn als Künstler betreffen, und die zunächst zur Widerlegung falscher Gerüchte geschrieben wurden — übersetzen, sondern, wenn er über Mozarts Kunstwerke nicht selbst sich verbreiten wollte, wenigstens auch das zusammenstellen sollen, was in der musikalischen Zeitung und in andern deutschen Schriften zerstreuet, über diese Werke überhaupt und über mehrere der vorzüglichsten im Einzelnen, gesagt worden ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. №. 46. 1802.

Abhandlung.

Ueber reisende Virtuosen.

Wer den jetzigen Zustand der Tonkunst in Deutschland unpartheyisch prüft, wird gestehen, dass sie bey allen Mängeln doch eine Vergleichung mit der Musik des Auslandes nicht scheuen darf. Fragt man aber weiter: wie wir zu dieser Höhe gelangten; so ergieht sich, dass weder natürliche Lebhaftigkeit des deutschen Nationalcharakters, noch glänzende Belohnungen und Aufmunterungen unsrer grossen Künstler Schuld daran sind. — Zu den vorzüglichsten Quellen unsrer Kultur der Musik, die bey uns, mehr wie bey andern Nationen, als eine für sich bestehende, (d. h. von andern Künsten unabhängige) Kunst angesehen und behandelt wird — gehören der Hang zur Gründlichkeit und die Ausdauer beym Lernen und Ueben, besonders aber — (was man uns oft thörichter und ungerechter Weise zum Vorwurf machte) — die Empfänglichkeit für das Gute, was wir in fremden Geistesprodukten finden und uns gern aneignen. Aus diesen Quellen entspringt aber auch unsre Vorliebe für das Mechanische in der Tonkunst, der Glanz unsrer Instrumentalmusik und die Menge unsrer herumreisenden Virtuosen. Diese leztern tragen zur Bildung der Tonkunst nicht wenig bey. Doch ihr Einfluss könnte noch grösser, noch nützlicher seyn, wenn theils sie selbst, theils das Publikum ihren Werth und ihre Bestimmung nicht zuweilen verkenneten. Vielleicht *) sind daher ein paar Worte über diesen Gegenstand, der gerade jezt für die Tonkunst sehr wichtig ist, nicht ganz verloren.

Was nöthiget gemeinhin den deutschen Virtuosen zum Reisen? — Zweyerley Bedürfnisse: Brod und Ehre. Ein festes Engagement in Kapellen, bey Theatern, Kirchen u. dgl. ist in Deutschland selten mit einer so reichlichen Besoldung verknüpft, dass der Künstler, welcher es zur Virtuosität gebracht hat und mit Anstand leben will, ohne Nahrungssorgen existiren kann. Zur guten Oekonomie und zur Entsagung des gewöhnlichen, Lebensgenusses machen seine Beschäftigungen und seine Imagination ihn oft

*) Ich sage: „vielleicht“ denn freylich lesen die wenigsten Virtuosen dergleichen Aufsätze, weil sie ihnen entweder zu trocken sind, oder sie sich keine Mühe geben, sie ganz zu verstehen. Nehmen sie z. B. die musik. Zeitung in die Hand, so geschieht es nur um der Notizen und Anekdoten willen. — Wozu bedürfte es auch ihrer Aufmerksamkeit auf ernste Bemerkungen über die Musik und was damit zusammenhängt? — Sie haben es ja schon zu weit in der Kunst gebracht (wie ihnen der Beyfall der Menge sagt) als dass sie noch nöthig hätten, mehr zu lernen. — Wohin indessen der Musiker, der nicht selbst denkt, keine Hülfskenntnisse besizt, sich um die Gründe der Regeln, die er ausübt, nicht bekümmert, sondern nur mechanisch und empirisch gebildet ward, — wohin der eigentlich rangirt, er mag Stadtpfeiffer oder Kammermusikus heissen, mag zum Tanz auf Hochzelten spielen oder sich in einem Konzert hören lassen, — davon hernach mehr. —

unempfänglich *). — Komponiren und Privatunterricht geben sind zwar wichtige Hülfsmittel: aber das erstere ist nicht jedes Virtuosen Sache. Manche fabriziren zwar die Konzerte und Variazionen, womit sie glänzen wollen, selbst: aber wenn sie keinen satzkundigen Musiker zu Hülfe nehmen, der ihre Ideen und das Akkompagnement in Ordnung bringt; so thäten sie oft besser, fremde Arbeiten einzustudiren, als mit solchem losen Machwerk den Kenner zu beleidigen. Versteht aber auch der Virtuos diese Regeln, so gehört zur Komposition, wenn sie ruhm- und (nur auf diese Weise) geldbringend seyn soll, doch noch ein ganz andres Talent, als zur geschickten Darstellung schon vorhandener Musikwerke erfordert wird, und Männer, wie **Bach**, und **Mozart**, die **beyde** Talente in einem so hohen Grade in sich vereinigten, sind in jedem Lande und jedem Zeitalter Seltenheiten. — — Zum **regelmässigen** Privatunterricht entschliessen sich die wenigsten Virtuosen gern; besitzen auch nicht immer die beste Methode. Soll es also Erwerbzweig für sie werden, so ist das nur in sehr grossen Städten möglich, wo es viel reiche und dabey schon ziemlich gebildete Kunstliebhaber giebt. Ausserdem würde der Unterricht der Anfänger, mithin das ewige Herumtreiben im **Abc** der Musik, den Aufschwung des Virtuosen zu grösserer Vollkommenheit oft hemmen. — Ein drittes Mittel zur Vermehrung des Einkommens, nämlich **Benefiz-Konzerte**, wie sie in Berlin u. a. O. jezt Mode sind, gelingt nur denen zum öftern, welche die vorzügliche Gunst des Publikums besitzen, und dies auch nur in sehr grossen Städten. — Was bleibt also dem Virtuosen übrig, als das Reisen? — — Hierzu nöthigt ihn auch die Liebe zum **Ruhm**, ohne welche kein Künstler sich über das Mittelmässige erhebt. Der beständige Aufenthalt an einem Orte vermindert dort, wo nicht seinen Ruf — (denn der Prophet gilt im Vaterlande oft am wenigsten, und wie viele bestehen bey einer fortdauernden **allseitigen** Kritik?) — doch wenigstens die **äussern** Zeichen der Werthschätzung, die ihm zur Erhaltung seines Enthusiasmus für die Kunst so nützlich sind. Nirgends würkt der Reiz der Neuheit so mächtig, als in der Musik. Dies erstrekt sich nicht blos auf die Kunstwerke, sondern auch auf den Künstler. Versteht dieser es nicht, sich seinem Publikum durch **bedeutende Fortschritte** in seiner Kunst immer **neu** zu erhalten, so verwandelt sich der bey seinem Debüt errungene Beyfall zuverlässig in Gleichgültigkeit, gesezt auch, dass er diese nicht verdiente. — Anders verhält es sich, wenn er als Musikmeteor ferne Gegenden durchfliegt. Hier kann er mit ein paar Konzerten und Fantasien ein Jahr lang und drüber die Musikfreunde in mittleren und kleinen Städten allarmiren. — Gründe genug zur *Wanderung!* — *Die* Nebenzwecke, welche manchen Virtuosen dazu antreiben könnten oder **sollten**, als, Erweiterung der Kunst- und Menschenkenntniss u. dgl. m. übergehe ich hier, weil sie nicht so allgemein sind, wie jene des Brods und der Ehre.

Inzwischen verfehlen so viele Virtuosen auch diese leztern Zwecke zu oft. Wenige bringen von ihren Wanderungen ein Kapital zurück, das ihnen hernach zur Stütze diente **). Der Gewinn in grossen Städten wird durch den nothwendig längern Aufenthalt im Gasthofe vermindert, oder er geht wohl gar bey dem Besuch mittlerer und kleiner Städte wieder drauf, wo theils gar kein Konzert gegeben werden

*) Daher verirren sich auch die mehresten Virtuosen in die Extreme, entweder der Verschwendung, wie ein L—i, oder — was sich **auch** aus dem obigen erklären lässt, wenn es gleich nicht so scheint — des Geizes, wie ein Cl—i. —

**) D—n s Beyspiel gehört zu den merkwürdigen Ausnahmen.

kann, theils die Einnahme zur Deckung der Konzertkosten und der Zehrung oft kaum hinreicht *). Das unstäte Leben der reisenden Virtuosen, wovon sie die mehresten Stunden in Wirthshäusern und auf der Landstrasse zubringen müssen, verstattet ihnen keine Oekonomie; ihre jedesmalige Arbeit, wodurch sie sich das Geld verdienen, d. h. ihre auswendig gelernten Konzerte, Variazionen oder Arien, verursachen ihnen zu wenig Mühe, um das erworbene Geld zu Rathe zu halten (denn die Vorbereitung zur Virtuosität ist dann schon vergessen) und endlich erweckt das Selbstvertrauen in ihre Geschicklichkeit ihnen immer neue Hoffnungen, so dass ihnen eine Auswanderung à la Bias selten grossen Kummer macht, bis viel traurige Erfahrungen, aber oft zu spät, sie zur Besinnung bringen.

Mehr wird durch das Reisen der andre Hauptzweck erreicht, nämlich der der E h r e, wenn dem Virtuosen das Erstaunen der neugierigen Menge, das Händeklatschen, kurz, der Enthusiasmus des Augenblicks genügt, oder er seinen ganzen Werth anerkannt glaubt, sobald die Vornehmeren des Orts, denen er Empfehlungsbriefe übergab, ihn zu einer Abendgesellschaft einladen, um — die Regeln des Wohlstandes auszuüben, oder — ihren übrigen Gästen eine neue Unterhaltung zu verschaffen. Hat aber seine Virtuosität irgend eine Lücke (in Absicht des Tons, Vortrags od. a. S.) und wird er nicht zugleich durch anderweitige Bildung anziehend, so verwandelt sich jene Berauschung sehr bald in eine scharfe Kritik, deren Resultate dem ruhmvollen Andenken, worin der reisende Künstler zu stehen wähnt, nicht günstig sind. — Hierzu kommt noch die schon gedachte grosse Konkurrenz der Virtuosen. Wer heut zu Tage nicht alle seine Kunstrivalen in Schatten stellt, der muss seine Virtuosität schon im zarten Knabenalter errungen haben, wenn sein Ruhm nicht mit den lezten Tönen seines Konzerts verhallen soll. Denn kaum hat ein Virtuos die Stadt verlassen, so erscheint schon ein andrer. Nun wird jener entweder verdunkelt und vergessen, oder dem leztern der Beyfall erschwert, den er unter andern Umständen gewiss erhalten hätte. So erspriesslich dies Drängen der Virtuosen für die Tonkunst an sich ist; (den leidigen Tross der Afterkünstler ausgenommen, die ihre Existenz mühselig von einem Orte zum andern schleppen, und dadurch nicht nur den Musikfreunden lästig werden, sondern sich und — die Kunst verächtlich machen) — so sehr schadet es dem Hauptzweck der Individuen bey ihren Reisen, nämlich der Vergrösserung ihres Ruhms, welcher vielleicht noch geringer seyn würde, wenn Journale und Zeitungen sich ihrer nicht manchmal annähmen.

*) Dass reisende Virtuosen jezt immer weniger ihre Rechnung finden, liegt theils an ihrer zunehmenden Menge, theils daran, dass sie von den Orten, wo sie etwas zu gewinnen hoffen, nicht sorgfältige Erkundigungen einziehen. Wie machen sie es gewöhnlich? — Sie reisen entweder auf gut Glück, oder folgen den Einladungen einiger, von denen sie anderwärts bewundert wurden, und glauben alles gethan zu haben, wenn sie sich mit einem Paar Adressen versehen. Anstatt diese — wenigstens die Briefe an eifrige Musikfreunde — v o r a n zu schicken, um baldige Veranstaltung ihres Konzerts (mit b e s t i m m t e r Zusage des Termins ihrer Ankunft) zu bitten, ferner, anstatt nachzufragen: ob nicht schon seit kurzem mehrere Virtuosen auf demselben Instrument dort gewesen sind? ob man ihr Instrument an diesem Orte besonders liebt, oder nicht? (ein notabene besonders für Violoncellisten und Hornisten) ob das Publikum — das in nicht sehr grossen Städten fast immer aus d e n s e l b e n Personen besteht — nicht schon durch ähnliche Unterhaltungen ermüdet und erschöpft ist? — anstatt dies alles zu bedenken und zu erforschen, erscheinen sie vielmehr plötzlich im Gefühl ihrer wirklichen oder vermeinten Einzigkeit, (s. v. v.) geben ihre Adressen ab, wollen eiligst ein Konzert veranstaltet wissen, und wenn dann nicht alles sich herzudrängt, wenn sie sich getäuscht sehen, so — schmählen sie ungerechter Weise über Mangel an Kunstliebe, oder über Kabale und Kunstneid, statt dass sie ihre eigne Thorheit und Unvorsichtigkeit anklagen sollten. —

Doch worin besteht denn der Nutzen, den dieses Reisen der Virtuosen der Tonkunst an sich gewährt? — — Es bringt mancherley Vortheile hervor, aber ich will hier nur an zwey der wichtigsten erinnern.

Fürs erste befördert und veredelt es den Kunstsinn des Publikums in mittlern und kleinern Orten, und bewahrt die Musikfreunde in grossen Städten vor Einseitigkeit des Geschmacks. — In jenen — besonders in den Provinzen, wo die Liebe zur Tonkunst nicht schon ganz einheimisch ist, — fehlt es oft an Aufmunterung dazu. Mühsam veranstalten hier einige Musikliebhaber Konzerte, worinn Dilettanten die Hauptpersonen sind. Wie selten diese dem Kenner genügen, weis jedermann. Aber auch der Nichtkenner, dem es nicht an musikalischem Gehör fehlt, vermisst dabey zu oft, ohne es erklären zu können, oder zu wollen, den Genuss, der allein im Stande ist, seiner Liebe zur Musik immer neue Nahrung zu geben. Treibt ihn nun vollends nicht ganz besondre Lust ins Konzert, so geräth er, von dem Tadel oder der Gleichgültigkeit der Kenner unterstüzt, leicht in die Versuchung, dergleichen Unterhaltungen für abgeschmackt und zeitverderbend anzusehen. Wird deshalb der Konzertsaal nicht leer, so sind andre Bewegungsgründe Schuld daran. Es ist z. B. Ton, das Konzert mitzuhalten; man will nicht für einen Musikhasser gelten; will im Putz glänzen; will eine Gelegenheit zur Konversation benutzen; oder Aeltern, Verwandte und Lehrer wollen die lieben Kinder ihre Probestückchen ablegen hören u. s. w. Alles dieses ist aber kein Interesse der Kunst, sondern der Eitelkeit. — Doch nun erscheint ein berühmter Virtuos. Er labt den Kenner, entschädigt ihn für die bisher angehörten Stümpereyen, und facht in ihm die schon einschlummernde Liebe zur praktischen Tonkunst aufs neue an. Der Nichtkenner fühlt sich von Bewunderung oder Rührung ergriffen, und versagt nicht länger seine Achtung einer Kunst, von der er sich eine solche Würkung nicht versprochen hatte. In der Hoffnung, dass seine Bekannten oder seine Kinder es einst auch so weit bringen werden, sieht er nun weniger scheel dazu, wenn jene ihre Instrumente oder den Gesang eifriger als sonst üben, und diese ihn zu Ausgaben für den Unterricht in der Musik nöthigen.

In grossen Städten, wo schon Musik blüht, und es also an trefflichen Tonkünstlern nicht fehlt, hat der Besuch von fremden Virtuosen doch auch seinen Nutzen. — Wenn unsre stolzen Nachbarn, Franzosen und Engländer, uns Mangel an Geschmack vorwerfen; wenn sie sagen: „wir Deutsche hätten die Periode der Geschmacksbildung übersprungen;" so könnten wir ihnen diese Beschuldigung mit Fug und Recht durch den Vorwurf der Einseitigkeit des Geschmacks bey Gegenständen der schönen Künste — (NB. die deshalb der Veränderlichkeit und Modesucht nicht entgegen steht) zurückgeben *). — Indessen sind eben grosse Hauptstädte

*) Von den Engländern ist es auffallend klar, dass ihr Geschmack in der Musik seit hundert Jahren wenig oder gar nicht fortrückte; denn was sie Vorzügliches darin aufweisen können, ist entweder ausländisch, oder im Auslande gebildet a). In Frankreich herrscht zwar weniger Starrsinn, aber das Be-

a) Unter allen kultivirten Musik treibenden Nationen stehen die (gebornen) Engländer in Hinsicht auf Musik, im Ganzen genommen, auf der untersten Stuffe. Ihnen gebührt also, besonders über praktische Tonkunst, nur die lezte Stimme. Ob daran die vielen Nebel ihres Landes, oder was sonst noch, Schuld sind, das zu erörtern wäre eben so überflüssig, als die hundertfältigen Beweise jener unwiderleglichen Behauptung aufzuzählen. — Darf man sich also über ihre

— so paradox das auch klingen mag — am meisten dazu geeignet, die ganze Gegend umher und sich selbst in Ansehung des Kunstgeschmacks diktatorisch zu beherrschen. Das geht so zu. Der grosse Künstler findet nur in grossen Städten, (wo ein Hof oder viel Reichthum ist) eine ihm angemessene Belohnung. Erhält er hier einen festen Wohnsitz und besondre Auszeichnungen, so gewöhnt er durch Beyspiel und Unterricht sein Publikum, welches in ihm die vorzüglichen Meister ehrt, nur das schön zu finden, was er billigt. Da diese Meinung sich auf wirklich unbestreitbare Vorzüge gründet, so wird man weniger die Lücken gewahr, die er — nicht ausfüllt. Wagt es jemand, andrer Meinung zu seyn, so ereifern sich der — nicht immer richtig verstandene — Patriotismus und die Nachbeterey dagegen. Wehe dann dem Künstler, der sich nicht in diesen Geschmack fügt, und dabey den Tonangebern nicht sonst an Geschicklichkeit unwidersprechlich überlegen ist oder ihnen nicht wenigstens die Waage hält! — Dann wird er entweder verspottet, oder man erlebt Scenen, wie die zwischen den Gluckisten und Piccinisten u. a. — — Eine solche Geschmacks-Diktatur lässt sich nun, was die Kompositionen betrift, schwer verhindern, weil hierbey die nothwendige Verbindung der Originalität mit viel theoretischen und praktischen Kenntnissen eine lebhafte Konkurrenz gleich grosser Komponisten, die sich nur in feinen Nüançen von einander unterscheiden, fast unmöglich macht. — Anders ist es mit der Execution. Dort kömmt es auf Styl, hier auf Manier, dort auf tiefe Einsichten, hier mehr

wusstseyn der früheren Bildung des Geschmacks in Vergleichung mit uns und andern Nationen, verleitet die Franzosen, ihr Kunstgefühl und ihre Kunstansichten für den allgemeinen und höchsten Maasstab aller Kunstprodukte zu halten, worüber sie vor dem Richterstuhl einer gründlichen Philosophie wohl eines andern belehrt werden dürften. Wir Deutsche besitzen zwar keinen Hauptsammelplatz, keinen Zentralpunkt (foyer) der Wissenschaften und Künste, der für die Kultur des Landes die Dienste thut, welche das Herz dem Körper erweiset, und eben deshalb sich in Possess der richterlichen Gewalt in Sachen des Geschmacks gesezt hat, wie Paris und London. Aber wohl uns, dass wir ihn nicht besitzen! Unsre Kultur gedeiht nun zwar langsamer, aber desto sicherer b) — Daher dürfen uns die absprechenden höhnenden Urtheile unsrer dünkelvollen Nachbarn nicht kümmern. — Dies führt noch auf eine andre, hoffentlich nicht unwichtige Bemerkung. Man spricht so viel von Nationalgeschmack und Nationalmusik, ohne zu erwägen, ob man damit auch etwas Ehrenwerthes ausdrücke. — Versteht man unter der leztern gewisse Volksmelodien u. dgl., welche die eigne Empfindungsweise der ungebildeten Volksklassen charakterisiren, so haben diese in anthropologischer Hinsicht und für Volkskomponisten allerdings einigen Werth. Redet man aber von höherer kunstmässiger Musik; so ist ein Nationalgeschmack hierin eine Sache, der man sich eher zu schämen als zu erfreuen hätte. Denn Wissenschaften und Künste haben um desto weniger ein Vaterland, je höher sie steigen, und eine Nationalmusik, die sich weiter erstreckt, als auf Volkslieder und Volkstänze, gehört mit einer National-Mahlerey, National-Philosophie, Theologie u. s. w. in Eine Klasse. — Die Anwendung hiervon auf den bisherigen französischen Nationalgeschmack in der Tonkunst u. a. D., der erst seit kurzem durch die Anerkennung des Werthes deutscher und italienischer Kompositionen und deren Studium zu gewinnen scheint, — macht sich leicht. — —

Meinung von deutscher Tonkunst und von Jos. Haydn wundern, deren in No. 37. dieser Zeitung erwähnt wurde? — Nein; die Würkung, welche solche Abgeschmacktheiten in uns hervorbringen, kann billiger Weise nicht Aerger, sondern nur Verachtung seyn.

b) Sicherer, sage ich. — Zum Beyspiel denke man nur an das neueste Konkordat, und vergleiche damit den Religionszustand in den preussischen Staaten seit Friedrich II., sogar mit Einschluss der, im Ganzen fruchtlosen Machinationen der Jesuiten unter Fr. Wilh. dem II. — — !!! —

auf mechanische Uebung an. Der Komponist hat einen beschwerlicheren Weg zum Ruhme, als der Virtuos, aber sein Ansehen währt auch desto länger und mit grösserer Gewalt, kurz, jener verhält sich zu diesem, wie etwa der Verstand zur Sinnlichkeit. So wie nun Mannigfaltigkeit und Abwechselung die Sinnlichkeit nähren, so gedeiht die ausübende Musik auch am besten durch ein Hin- und Herströmen der Virtuosen, die durch ihre verschiedene, auch dem Nichtkenner wenigstens fühlbare, Manier die Einseitigkeit des Geschmacks hemmen. — Nur auf solche Weise wird der kritische Sinn geschärft, der gemeinen Genuss verschmaht, um sich an bessern Früchten desto mehr zu ergötzen; und wenn es gleich Leute giebt, die da glauben, man müsse den Geschmack nicht allzu sehr verfeinern, weil dadurch die Summe menschlicher Freuden verringert würde; so ist es doch längst bewiesen, dass sie falsch rechnen. Je mehr man sich zur Kennerschaft erhebt, desto mehr schwinden freylich die blos sinnlichen Genüsse, und der Verstand (durch ihn auch das Herz) bekommt grösseren, oft alleinigen, Antheil an unsrer Freude über ein Kunstwerk. Der fade Ohrenkitzel macht der Selbstanschauung erlangter Einsichten, der Vergleichung eines Kunstprodukts mit den Regeln und den gewöhnlichen Kräften der Künstler, und sonach auch dem Wohlgefallen an der bemerkten Annäherung zum Ideal Platz. — Seltener ist dieser Genuss, aber auch um desto inniger und — nützlicher, weil er uns jedesmal mit neuen Ideen bereichert. Wer also z. B. im Stande ist, Mozarts Requiem oder D. Juan zu würdigen und zu geniessen, der wird freylich ein Sonntagskind oder eine Donaunymphe nur anhören können, in so fern er alle Kunstforderungen bey Seite sezt; und wer einen Viotti, einen Ritter, einen Penelli u. dgl. gehört hat und zu beurtheilen weis, wird ebenfalls über das Konzert oder die Arie eines Anfängers nicht in Entzükken gerathen. Aber er entbehrt darum auch nichts. Die Erinnerung an einen einzigen Abend, wo ihm jene Werke oder jene Virtuosen einen so grossen Genuss gewährten, entschädigt ihn hinreichend für alle kleinstädtschen Konzerte und Operetten, die er nicht oft besucht, um sich den Geschmack und die Zeit nicht zu verderben. — Indessen ist hier natürlicher Weise nur von dem Werth des ächten kritischen Sinnes die Rede; denn es giebt leider auch einen unächten, woran besonders die Bewohner einer grossen Stadt zu laboriren pflegen. Dieser besteht darin, dass man alles schlecht und tadelnswerth finden will, das Gute geflissentlich übersieht, oder sich der Bewunderung, des Enthusiasmus schämt, auch wo dieser gerecht wäre, und, mit einem Worte, sich das Ansehen des Kenners zu geben sucht, ohne die nöthigen Einsichten zu besitzen. Eine solche Seelenkrankheit ist gemeiniglich unheilbar, weil die Begierde, mit seinem Verstande und Witze zu glänzen, und sich furchtbar zu machen, ihr immerfort neue Nahrung giebt.

Der zweyte bedeutende Vortheil, welchen das Reisen der Virtuosen der Tonkunst verschaft, besteht darin: dass hierdurch die Einbildung der Kunstgenossen auf ihre erlangte Geschicklichkeit geschwächt wird, und sie das Ziel noch weiter gerückt sehen, was ihnen Schmeicheley und Unwissenheit als schon ganz oder doch beynahe als erreicht darstellten. Nur zu leicht lässt sich mancher Dilettant oder auch Musiker von Profession, der mehr Fertigkeit auf dem Klavier, der Geige, u. a. Inst. besitzt, als die übrigen Bewohner der Stadt, worin er lebt, von dem Beyfall berauschen, den man ihm zollt, so lange weder er noch seine Mitbürger jemanden gehört haben, der ihn übertrift. So wie nun das Emporstreben eines Künstlers durch nichts mehr befördert wird, als durch Anschauen oder Anhören vollkommnerer Muster; so wiegt auch umgekehrt der Mangel daran ihn in Trägheit ein. Muss er es sich auch manchmal selbst gestehen,

dass er noch lange nicht bis zu den Gränzen einer Kunst gedrungen sey, die sich immer mehr vor seinen Blicken ausdehnen, je länger der Weg ist, den er schon zurückgelegt hat; so ergreift ihn diese Ahndung doch selten mächtig genug, um ihn, wenn er sein Ansehen als Künstler fest gegründet glaubt, zum rastlosen Fortstudiren und Ueben zu ermuntern. Dazu bedarf es gewöhnlich noch eines sinnlichen Mittels, eines Anstosses von aussen, und dies ist — das Erscheinen eines Virtuosen, dem er, entweder durchaus oder in irgend einer Hinsicht nicht gleich kommt. — Jezt fühlt er seine Eitelkeit gedemüthigt. Einige Tage oder Wochen nach diesem Konzert rührt er vielleicht voll heimlichen Unmuths — (es müsste ihn denn ein unvertilgbarer Dünkel allzu blind für seine Schwächen gemacht haben) — sein Instrument nicht an. Aber die Zeit heilt auch diese Wunde. Meint er es gut mit der Kunst (und ausserdem ist nichts an ihm verloren); so wird er von nun an wieder jede müssige Stunde zur Uebung und Nacheiferung anwenden und auf diese Weise sich selbst und den Zustand der Tonkunst in seinem Wohnorte allmälig emporheben. — Was hier von Einem gesagt ist, gilt oft von mehreren, und wenn gleich diese Würkung eines Virtuosen-Konzerts nicht zu den handgreiflichen Dingen gehört, so wird sie darum doch niemand leugnen, der Erfahrung und Menschenkenntnis besizt.

Anderweitige Vortheile, welche das Reisen der Virtuosen der Tonkunst gewährt, übergehe ich (wie schon bemerkt) um noch Raum zur Beantwortung der Hauptfrage zu gewinnen, nämlich: woran liegt es, dass jener Nutzen nicht so weit umfassend und eingreifend ist, wie er seyn könnte? — Dies fällt theils dem Publikum, theils den Virtuosen selbst zur Last. — Von beyden muss ich besonders reden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Der Wasserträger (Les deux journées), ein Singspiel in drey Akten, in Musik gesezt von Cherubini. Im Klavierauszuge von G. B. Bierey. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Thaler.)

Ueber diese vortreffliche Oper ist schon von Andern hin und wieder in diesen Blättern, und vornehmlich von der Redaktion selbst bey Gelegenheit der Aufführung derselben in Leipzig gesprochen worden. Man weis, der Wasserträger ist eine der vorzüglichsten Opern aus der Gattung der Semi-seria, die nur je geschrieben worden sind. Das Süjet ist interessant, die Ausführung gut, und die Musik, gerade für diese Gattung, unübertrefflich ist. Sie ist auch seitdem auf den meisten deutschen Bühnen von einiger Bedeutung, unter obigem, oder unter dem Titel: Graf Armand, gegeben, und ein Lieblingsstück des Publikums geworden. Es war also ein guter Gedanke der Verlagshandlung, einen guten Klavierauszug derselben zu veranstalten, und für einen mässigen Preis den Liebhabern zu verkaufen; zumal da gerade diese Oper die einzige von den unter uns Deutschen bekannten Kompositionen des genialischen Cherubini ist, von der sich ein guter Auszug geben lässt. Freylich ist auch diese Musik so ganz theatralisch, dass der beste Auszug hin und wieder nur einen Schatten von dem darstellen kann, was sie auf dem Theater leistet; aber schon dieser Schatten hat höchst interessante, bestimmte und unwandelbare Umrisse, und wird von der Phantasie dessen, der einer öffentlichen, vollständigen Aufführung beygewohnt hat, leicht zum schönen Körper ausgeschmückt werden. Zur Erleichterung des leztern würde man aber wohl gethan haben, wenn man, vorzüglich hier, die Franzosen nachgeahmt hätte, die, wenigstens in ihre Partituren (vollständige Klavierauszüge, wie wir sie lieben, geben sie bekanntlich sehr selten) den ganzen Dialog, und alles, was der Direktion zur Aus-

führung vom Dichter und Komponisten vorgeschrieben wird, zwischenein drucken lassen. Doch ist es gut, dass wenigstens das, was während dieses oder jenes Instrumentalstückes ohne Gesang vorgehet, und von der Musik weiter ausgeführt oder eindringlicher gemacht wird, fast überall ist beygedruckt worden.

Der Klavierauszug ist mit der Sorgfalt und dem Fleiss gemacht worden, dessen dies Werk werth war. Hr. B. hat, wie Rec. nach genauer Vergleichung mit der Partitur gefunden hat, nichts Wesentliches in der Musik fallen lassen; und dass das bey Cherubini's Fülle, Reichthum und Ausführung der Figuren keine kleine Arbeit war, denkt sich jeder, der jene kennet, von selbst. Indessen sind durch dies Bestreben, überall Alles, was zur Sache gehört, und zwar dies ohne Abänderung zu geben, manche Stücke nicht leicht spielbar geworden. Vielleicht wäre auch bey solchen Arbeiten ein Mittelweg der beste, indem Auszüge doch zunächst für Liebhaber von mässiger Kenntnis und Kunstfertigkeit bestimmt sind. Rec. gestehet, dass ihm von dieser Seite des verstorbnen Neefe Auszüge, z. B. des Moz. Don Juan, immer am zweckmassigsten geschienen haben. Sie sind freylich nicht so vollständig, wie der hier angezeigte, haben auch manche kleinere oder grössere Veränderungen im Gange der Stimmen u. dgl.: aber sie sind doch darum keinesweges arm und leer; die Abänderungen, Verlegungen u. dgl. sind nicht ohne Kenntnis und Ueberlegung gemacht, auch sind sie gewiss nicht gegen den Geist des Komponisten und den Geist jedes einzelnen Tonstücks; dabey ist alles mit sehr mässiger Kunstfertigkeit auszuführen, und macht immer, sowie es nun dasteht, beym Pianoforte so ziemlich den Eindruck im Kleinen, den die vollständige Ausführung im Grossen macht. Und das Lezte ist doch das lezte Ziel, das man bey solcher Arbeit, die von einem Andern in diesen Blättern mit der Kupferstecherey, wenn sie grosse Gemählde kopirt, sehr gut ist verglichen worden — immer vor Augen behalten sollte.

Ganz vorzüglich schöne Würkung machen auch beym Pianoforte: die Romanze S. 8. folgg., auf welche in der Folge die Musik so oft und so schön anspielt; das Terzett, S. 14 folgg.; das berühmte, seelenvolle Finale des ersten Akts, S. 35 folg.; das so sehr seltsame, aber treffliche Finale des zweyten Akts, S. 84 folgg., besonders wenn man immer im Andenken behält, was während desselben in der Handlung auf dem Theater vorgehet und worauf die Musik auch ohne Worte der Sänger, hindeutet; und die ganze freundliche und zarte ländliche Scene vom Anfange des dritten Akts, bis S. 106.

Uebrigens ist diesem Auszuge, ausser dem französischen Originaltexte, eine neue deutsche Uebersetzung untergelegt worden; auch ist die Oper so eben in demselben Verlage, in Quintetten arrangirt, gestochen herausgekommen.

Ueber die musikal. Beylage No. VII.

Sie enthält einen vierstimmigen Kanon aus dem Nachlasse des vortrefflichen Zumsteeg, und zwar aus einem Quartett seiner Oper, Elbondokani, die, wie schon anderswo gesagt worden, die lezte, und eine seiner vollendetsten Arbeiten ist, und die ganz zum Besten seiner Gattin und Kinder in kurzem herauskommen wird. Wir sind überzeugt, unsre Leser schätzen diesen Komponisten und seine Werke zu sehr, und nehmen auch zu vielen Antheil an den Seinigen, als dass wir glaubten nöthig zu haben, zur Unterstützung dieses Werks nochmals besonders zu ermuntern. d. Redakt.

(Hierbey die musikal. Beylage No. VII. und das Intelligenz-Blatt No. XIX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

von I. R. Zumsteeg.

Lemaide.

Mirza.

Abdallah.

chelt mir! O wie schön ver - - le - - gen!

Helim.

Pianoforte.

t Won-ne - schlä-gen, zukt und pocht es hier!

Hoff - nung O wie schön ver - le - gen! Hoffnung lä-chelt mir!

ach mit Won- ne - schlägen, zukt und pocht es

wie schön ver - le - gen! pocht das Herz-chen

o wie schön ver - le - gen! Hoff - nung lä - chelt

er! ach mit Wonne - schlä - gen zukt und pocht es hier!

r! o wie schön ver-le-gen, pocht das Herzchen dir!

loff - nung, Hoff - nung, Hoff - nung lä - chelt mir!

är ich nun ent - ge - gen, sagt was däch-tet ihr ?

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. | №. XIX. | 1802.

Subscriptions-Anzeige.

Der Wunsch mehrerer Musikfreunde veranlasst mich, das von mir für einen Sopran- und Klavierbegleitung in Musik gesezte Gedicht des Hrn. Hofrath Schillers: „Die Kindesmörderin" im Druck herauszugeben. Ich wähle hierzu den Weg der Subscription, welche bis zu Anfang der Michaelmesse d. J. offen stehen soll. Der Subscriptionspreis ist 16 Gr. Auf 6 Exemplare wird das 7te frey gegeben, und die Namen der Subscribenten vorgedruckt werden. Man beliebe sich deshalb an den Musikdirektor Häser in Leipzig (wohnhaft auf der Neugasse 1199) oder an die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung zu wenden.

Lemgo, im July 1802.

Aug. Ferd. Häser,
Cantor und Musikdirektor.

Musikalische Anzeige.

Ich bin Willens 6 Klaviersonaten heraus zu geben, die für Spieler bestimmt seyn sollen, welche mit den ersten Anfangsgründen schon bekannt, sich zur Ausführung grösserer und schwererer Tonstücke allmählich zu bilden wünschen. Diesen Weg angehenden Klavierspielern zu bahnen, habe ich diese Sonaten so gearbeitet, dass hauptsächlich beyde Hände zu gleicher Fertigkeit gewöhnt werden. Bekannt ist es mir, dass verschiedne berühmte Männer von demselben Gesichtspunkt ausgegangen sind; allein bey alle dem wurde für angehende Klavierspieler bey weitem noch nicht so reichlich gesorgt, dass ähnliche Unternehmungen als überflüssig erscheinen möchten. Bey meinem vieljährigen Unterricht in diesem Fache wurde ich mehr als einmal darauf aufmerksam gemacht, und dies veranlasste mich einstweilen zu dem gegenwärtigen Versuch. Der Pränumerationspreis ist für das Exemplar ½ Laubthaler. Wer nur blos subscribirt, der zahlt 1 Thaler sächsisch oder 1 Gulden 48 Kreutzer rhl. Der nachherige Ladenpreis aber ist 1 Thlr. 8 Gr. sächsisch. Der gütige Sammler erhält für seine Mühe das 7te frey. Bis zu Ende des Monats Oktober kann man in hiesiger Gegend sowohl bey mir als in der Hanischen Hofbuchhandlung und in entfernteren Gegenden bey jeder Musik- und Buchhandlung pränumeriren und subscribiren. Briefe und Gelder erbittet man sich Postfrey. Hildburghausen im Julius 1802.

I. C. Rüttinger.

Herunter gesezte Preise guter Musikalien.

Endes unterzeichnete Buchhandlung bietet den Freunden der Musik folgende Werke aus ihrem Verlage zu beygesezten äusserst billigen Preisen an.

Die Apotheke, eine komische Oper in 2 Akten von F. I. Engel, in Musik gesezt von C. G. Neefe. sonst 1 Thlr. 12 Gr. jezt 18 Gr.

Die verwandelten Weiber und der lustige Schuster oder der Teufel ist los, eine komische Oper, in Musik gesezt von I. H. Hiller. 2 Theile. 4. sonst 3 Thlr. 4 Gr. jezt 1 Thlr. 16 Gr.

I. A. Hillers Meisterstücke des italienischen Gesanges in Arien, Duetten und Chören, gr. fol. sonst 1 Thlr. 12 Gr. jezt 18 Gr.

Desselben Lieder mit Melodien. 4. sonst 1 Thlr. jezt 12 Gr.

Desselben Sammlungen der vorzüglichsten Arien und Duetten des deutschen Theaters von verschiedenen Komponisten. 1te bis 6te Sammlung. 4. sonst 6 Thlr. jezt 3 Thlr.

Desselben Arien und Duetten des deutschen Theaters zur Uebung im Gesang. 4. sonst 1 Thlr. jezt 12 Gr.

Desselben sechs italienische Arien verschiedner Komponisten mit der Art, sie zu singen, und zu verändern, nebst einer kurzen Anleitung für die, welche der italienischen Sprache nicht kundig sind. 4. sonst 1 Thlr. jezt 12 Gr.

I. A. Hillers Lieder und Arien aus Sophiens Reisen. 4. sonst 1 Thlr 16 Gr. jezt 20 Gr.

Desselben geistliche Lieder mit Melodien. sonst 16 Gr. jezt 12 Gr.

Wer sich unmittelbar an unterzeichnete Handlung wendet, erhält bey Bestellungen über 5 Thlr. einen verhältnismässigen Rabat.

Leipzig, im August 1802.

Juniusische Buchhandlung.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, W. A., Trio pour le Pianoforte avec acc. d'un Viol. et Vcelle obl. Op. 77. 1 Thlr. 2 Gr.

Sterkel, 6 Lieder von Voss und Salis fürs Klavier. 7te Sammlung. 16 Gr.

— — 8 petites pièces pour le Pianoforte 16 Gr.

Bornhardt, 12 leichte Lieder für die Guitarre. 22 Gr.

v. Beethoven, gr. Concert pour le Pianoforte av. acc. de toutes les parties d'Orchestre (on peut aussi l'exécuter à 6 parties) Op. 15, 2 Thlr. 12 Gr.

Bornhardt 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre od. des Fortepiano. Op. 22. Liv. 2. 16 Gr.

Kreutzer, Ouverture de Lodoiska arr. p. le Pianof. av. Viol. 11 Gr.

Mozart, W. A., 12 Quatuors à 2 Viol., Alto et Vlle, arr. de ses oeuvres de Clavecin. Op. 83. Liv. 1. 2 Thlr.

Mozart, Quintetto p. 2 Viol., 2 Altos et Vlle acc. d'un Trio de Pianoforte par F. Tomich. Op. 85. No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

— — gr. Quintetto p. 2 Viol., 2 Altos et Vcelle arrangé d'une Sonate à 4 mains par Schwenke. Op. 84. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Reicha, J., 3 Duos p. Violon et Vlle. Op. 4. Liv. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, G. H., Andante avec Variations pour le Fortépiano et Flûte obl. 8 Gr.

Saupe, C. G., Der Abend, von Matthison mit Begleitung des Fortepiano. 12 Gr.

Le Moyne, G., 1er Concerto p. le Pianoforte avec acc. de gr. Orch. Op. 5. 2 Thlr. 6 Gr.

Stecher, M., 8 Fugen für die Orgel oder das Klavier. 22 Gr.

Danzi, F., Sei Canzonette accomp. coll Pianoforte. Op. 13. 19 Gr.

— — 3 Duos pour Alto et Vcelle. Op. 9. 1 Thlr.

— — Sextetto per Oboe ò Violino, 2 Viole, 2 Corne e Vllo. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Pièces détachées à 4 mains pour le Pianof. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Sonate p. Pianoforte. Op. 12. 19 Gr.

Cramer, I. B., Variations p. le Pianof. No. 4. 10 Gr.

Cannabich, Ch., Ouverture à grand Orchestre Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

Bihler, Fr., 12 Variations pour la Flûte acc. de 2 Viol., A., 2 Cors et Basse. 1 Thlr.

Marches et danses pour 2 Flûtes ou 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et Trompete ad lib. par diff. Auteurs recueillies par C. F. G. Schwenke. Liv. 1. 20 Gr.

Florschütz, C., Canzonette variée pour le Pianof. 16 Gr.

Kreutzer, Ouverture de l'Opéra Lodoiska arr. p. le Fortépiano av. Fl. ou Viol. 10 Gr.

Haydn, J., grande Sinfonie à plusieurs Instruments. Op. 91. No. 5. 2 Thlr.

— — do — do No. 6. 2 Thlr.

Schneider, M. G. A., Concert pour Flûte principale. Op. 12. 1 Thlr. 20 Gr.

Bischoff, Variations (sur la Marche de Buonaparte) pour Violon principale av. acc. de 2 Viol., Flûtes obl. 2 Hautb., 2 Cors, Alto et Basse. 19 Gr.

Sozzi, Fr., 18 Variations sur 3 Airs italiens pour Viol. acc. de Basse. Op. 5. 16 Gr.

— — Quatuor pour Flûte, Violon, Alte et Vlle. Op. 4. 22 Gr.

Arien aus dem Donauweibchen für 2 Violinen eingerichtet. No. 1. 12 Gr.

Hurka, Fr., die Glocke, ein Gedicht von Fr. Schiller, fürs Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Paer, F., Favoritstücke aus der Oper Achilles, im Klavierauszug. 14 Gr.

Zumsteeg, Ritter Toggenburg, eine Ballade, für die Guitarre, Violin und Violoncell. 16 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 Sonates pour le Pianof. et Viol. obl. Op. 9. 2 Thlr.

— — les mêmes av. Flûte. Op. 10. 2 Thlr.

Mozart, Trio pour le Pianof. av. acc. d'un Violon et Vlle obl. Op. 6. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. N°. 47. 1802.

Abhandlung.

Ueber reisende Virtuosen.

(Fortsetzung.)

Leider wird die Veredlung der schönen Künste (vorzüglich der Ton- und Schauspielkunst) fasst überall dadurch gehemmt, dass der Künstler, sowohl der ächte als der unächte, des grossen Haufens und seiner Geldbeyträge nicht entbehren kann, wenn er fortkommen will. (Die freye Kunst ist auf solche Weise in eine dienende verwandelt, wobey es nicht viel verschlägt, ob der Patron ein einziger vornehmer Herr oder das gemischte Publikum ist. Im leztern Fall verbreitet sich zwar der Geschmack an der Kunst schneller, aber in derselben langsamer.) — Der beste Künstler sieht sich gezwungen, seine Zeit mit Uebung blendender Künsteleyen und Chalatänerien zu verschwenden, weil das kleine Häuflein der Kenner seine reelle Kunst nicht bezahlen kann. Allein diese Verzerrungen und Auswüchse, welche die Menge für etwas Sublimes zu halten pflegt, sind nicht die einzige schlimme Folge der Abhängigkeit des Virtuosen vom Publikum. Alle Lobsprüche und Höflichkeiten, womit man ihn überhäufen mag, sichern ihn und seine Kunst doch nicht gegen Geringschätzung, sobald man seinen Werth als Staatsbürger in Erwägung zieht. Die ewige Frage nach handgreiflichem Nutzen kann für den Musiker nicht günstig beantwortet werden. Sein Beytrag zur Kultur des Gemüths wird von denen nicht begriffen, die in ihm nur einen Menschen sehen, welcher sich sinnlicher Mittel zu sinnlichen Zwecken bedient. Die beyden zahlreichsten Klassen des Konzerts-Publikums, der Dikasteriant und der Kaufmann, welche sich gewöhnt haben, nur die geschriebenen oder (nicht musikalisch) klingenden Produkte des menschlichen Fleisses für wichtig zu halten, betrachten den Tonkünstler als eine Art von Müssiggänger, der den Leuten das Geld aus der Tasche lockt, um dafür — Töne in der Luft verhallen zu lassen; und sie würden dieses Urtheil noch weniger verheelen, wenn das entzündbarere weibliche Geschlecht sich nicht bisweilen des armen Virtuosen annähme. Eine Subscription zu einem solchen Konzerte gilt ihnen daher nur für eine feine Art von Betteley, der sie Gehör geben, entweder weil ein Empfehlungsschreiben sie dazu nöthigt, oder weil die liebe Familie sich amüsiren will, oder ein musikalischer Freund sie dazu beredet, oder der grosse Ruf des Künstlers ihre Neugierde rege macht. — Diese Geringschätzung wird nun noch durch zwey Dinge vergrössert: 1) durch die überhand nehmende Menge von Virtuosen, welche das Publikum in Kontribution setzen (wie man zu sagen pflegt) und 2) durch die Vermischung des Künstlers mit dem Menschen in der Idee des Publikums. — Eine hübsche, einnehmende Sängerin z. B. kann in den mehresten Fällen sicher auf ein zahlreicheres Auditorium rechnen, als eine andere, welche zwar an Kunst jene übertrifft, aber sich dieser Naturgaben nicht rühmen darf. Eben so wird man sich mehr zu dem Virtuosen drängen, der durch Figur und feine, höfische Manieren oder durch ein wohlangebrachtes Prahlen und Vornehmthun imponirt, als zu einem andern, der an sich geschick-

ter ist, aber jene Eigenschaften nicht besizt. Gerecht kann man ein solches Verfahren von Seiten des Publikums *) wohl nicht nennen, und wo es im eminenten Grade statt findet, (denn mehr oder weniger trift man es überall) da haben zuverlässig wahre Kunstliebe und Geschmack noch nicht viel Terrain gewonnen.

Wie wäre nun dem abzuhelfen? wie könnte der ächte Virtuos (denn von diesem ist natürlicherweise nur die Rede) aus der ihn entehrenden und niederschlagenden Abhängigkeit von dem grossen d. h. unwissenden Haufen, der ihn und seine Kunst (im Ganzen) geringschazt, befreyet werden, ohne dass man auf der andern Seite dem Publikum eine ungerechte Last aufbürdete? — Dieses Problem kann nur die Staatsgewalt, in der höhern Region sowohl, als in ihren untergeordneten Theilen thätig lösen. Denn die wenigen Geschenke, welche Fürsten dem Künstler zufliessen lassen, oder die Sorgfalt einiger enthusiastischen Kunstfreunde an einigen Orten, bedeuten für das Ganze zu wenig. Inzwischen reisst das ungeheure Gedränge physischer Bedürfnisse noch zu sehr alles mit sich fort, als dass man die allgemeine Auflösung jenes Problems vor Merciers Jahr 2440 oder doch vor Ablauf dieses Jahrhunderts hoffen dürfte. Wenigstens dient es den Vormündern des Volks oft zur Entschuldigung, wenn man ihnen vorstellen will, dass gerade deshalb, weil die antichristliche Maxime **): „der Mensch lebt nur um zu essen u. dergl." immer herrschender wird, es ihre Pflicht sey, die schönen Künste eben so wenig ihrem Schicksale zu überlassen, wie sie sich schon hier und da genöthigt sehen, die Beysteuer zur Armenpflege nicht mehr der Willkühr anheim zu stellen, sondern sie durch Auflagen u. dgl. wenigstens theilweise zu erzwingen. — Mag nun auch das Mittel zur Auflösung des gedachten Problems, von dem ich jezt reden will, von manchem als unausführbar mitleidig belächelt werden; es ging ja schon mehreren Vorschlägen so, welche kommende Generationen doch ins Werk richteten, und die, welche uns folgen, sollen wenigstens nicht sagen, dass wir dergleichen nicht öffentlich zur Sprache gebracht hätten. Es stehe demnach auch hier, wenn ich gleich voraussetzen darf, dass wenige darauf achten und noch wenigere oder gar keine zur Realisirung desselben jezt Anstalten treffen werden.

Soll der gute Künstler hinreichende Ermunterung und Belohnung finden, soll er nicht mehr bettelhaft nach Brod gehen und sich dadurch nicht mehr sich selbst für seine Kunst abstumpfen; soll er also diese sich überall veredeln und zur ästhetischen Bildung der Menschen, zur Erreichung der Humanität, auf eine, wenn schon nicht handgreifliche, doch nicht minder kräftige Weise würken; so — errichte man überall, wo ein Künstler auf gute Unterstützung rechnen könnte, eine Art von Kunst-Jury, *die aus den kunsterfahrensten* und andern einsichtsvollen Männern des Orts besteht, die von der Obrigkeit sanctionirt ist, und deren vornehmste Pflichten von doppelter Art sind: theils, dafür zu sorgen, dass kein Afterkünstler das Publikum hintergehe, theils, dass der gute Künstler (der wahre Virtuos), nach Maasgabe seiner Geschicklichkeit, eine sichere Belohnung erhielte, ohne Empfehlungsschreiben und Charlatanerien zu seinem Fortkommen nöthig zu haben. Auf den Fall, dass es dergleichen kunstverständige Personen nicht genug an einem Orte gäbe, oder dass man vom Kunstneide und der Eifersucht für den Virtuosen etwas zu befürchten hätte, müsste eine solche Jury zugleich verpflichtet seyn, dem Virtuosen ohne Widerrede ein Konzert

*) Wie der Virtuos dies anzusehen und um seiner selbst und der Kunst willen zu benutzen habe, — ist eine andre Frage; wovon hernach. —

**) Siehe Math. 4, v. 4.

od. dgl. zu veranstalten und ihm zufliessen zu lassen, was ihm gebührt, sobald er sich durch hinreichend beglaubigte Zeugnisse der Kunst-Jury eines grossen Orts von anerkannter Autorität dazu legitimirt oder sonst entschiedenen Ruf hat. — (Auf das Detail einer solchen Einrichtung, und der dabey nothwendigen Modifikationen und Bedingungen, kann ich mich hier weiter nicht einlassen; die oberflächliche Angabe dieser Idee ist vor der Hand schon genug.) —

Zugleich müsste man aber auch für Künstler-Kassen sorgen, denen es am sichern Fond und an solider Verwaltung eben so wenig gebräche, als andern Staats- oder Stadt-Kassen. Aus diesen (und nur aus ihnen) würde dann der Künstler bezahlt. — Wie der Fond dazu auszumitteln sey, ob durch ordinaire oder extraordinaire, durch allgemeine oder nur nach Maasgabe des Vermögenszustandes der obern und mittlern Volksklassen zu bestimmende Beyträge, — welche Vortheile dafür den Theilnehmern zugestanden würden, — wie die verschiedenen Summen der Ausgabe, nach einer angenommenen Zahl von reisenden Künstlern, zu reguliren wären u. s. w. — alles dieses gehört wieder nicht hierher, weil es zu sehr von Lokalverhältnissen abhängt. Dass aber, überhaupt genommen, solche Einrichtungen ausführbar sind, sobald man nur (und da sitzt der Knoten) sich selbst und andre von dem Werth und der Pflicht einer zweckmässigen sichern Unterstützung der Kunst und der Künstler überzeugt hat, lehrt ja das Beyspiel andrer Kassen, die sich lediglich im Zweck von jener unterscheiden. Es giebt z. B. Manufaktur- Sterbe- Armen- Wittwen- Kassen u. dgl., ja sogar die gemeinste Handwerkszunft hat einen eignen Fond für die reisenden Mitglieder ihres Standes (im Fall der Dürftigkeit und Krankheit) — warum nicht auch in andrer Absicht — die Künstler? — Oder fürchtete man dadurch die Kunst mit einem Innungszwange zu belästigen? — Das bedarf keiner Widerlegung. Genug, man wird früher oder später zu diesem oder einem ähnlichen Mittel schreiten müssen (d. h. zu grösseren Belohnungen verdienter Künstler) wenn man die praktische Kunst nicht lediglich in den Händen der Dilettanten oder stümperhafter Musiker sehen, d. h. allmählig zum blosen Spielwerk erniedrigt und mithin gerechter Weise verbannt wissen will.

Trägt nun eines Theils das Publikum, oder tragen vielmehr die, welche es leiten sollten, die Schuld, dass das Reisen der Virtuosen bey weitem nicht so viel Gutes würkt, wie es sollte und könnte; so liegt der Grund davon auch andern Theils in den Virtuosen selbst; und, die Wahrheit zu sagen, noch mehr in diesen als in jenen. Die Zahl der wahrhaft achtungswerthen Virtuosen ist lange so gross nicht, wie mancher aus dem Getümmel der reisenden Tonkünstler und dem vielfach erschallenden Lobe ihrer Talente schliessen möchte. Viele verdienen entweder den Namen „Virtuosen" nicht, oder sie verdunkeln ihren Werth als Künstler, durch unmoralische Eigenschaften, die ihnen die nöthige Achtung und Theilnahme rauben, und welche sie vergebens mit einem Uebermaas von Imagination, zu dem die Kunst selbst sie reizte, beschönigen wollen, oder die sie wohl gar für Beweise von Genialität halten und sich darauf etwas zu Gute thun. Dies führt nothwendig auf die Frage: was ist ein Virtuos? — was soll er eigentlich seyn?*).

Unter einem Virtuosen verstehe ich einen praktischen (Ton-) Künstler, der seiner Kunst (des Gesanges oder eines Instruments) mächtig ist, d.h. der es darin so weit

*) Diese Definition kömmt — gegen Cicero's Regel — etwas spät; aber sie war auch nicht eher nöthig, weil das Wort „Virtuos" bisher im vulgären Sinne genommen ward.

gebracht hat, dass sie ihm zur Erreichung jedes Kunstzweck's (möglichst vollkommener Darstellung der Kunstprodukte) mit Sicherheit zu Gebote steht. Um auf diesen Ruhm Anspruch zu machen, muss man also 1) Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden. Die erstere Eigenschaft ist ohne die beyden leztern nichts werth; diese aber ohne jene (die Fertigkeit) berechtigen noch nicht zum Namen eines Virtuosen, weil er es dann nicht in seiner Gewalt hat, alles auszudrücken, was die Kunst fordert und diese überhaupt mit der Schwerfälligkeit sich nicht verträgt. Indessen erheben die drey erwähnten Vorzüge ihn noch nicht über den Handwerker. Das thut sogar noch nicht das 2te Requisit, der blos richtige Vortrag, weil auch dieser noch im Gebiet des Mechanischen liegt, d. h. schon durch pünktliche Ausführung der durch Unterricht gegebenen Regeln und der vorgeschriebenen Zeichen bewürkt wird. Erst 3) mit dem schönen Vortrage tritt er in den Rang des Künstlers. Denn hier kommt es auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thätigkeit und Genie an. Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als Virtuos auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht. Vollendet ist jedoch der Virtuos nur dann, wenn er 4) sicher ist, seine Kunstzwecke, d. h. die Würkung derselben auf den Geist der (NB. dafür empfänglichen) Zuhörer, nie zu verfehlen, und mithin nie wider die Regeln der Unterordnung dieser Zwecke zu verstossen. Deshalb muss er nicht nur den Charakter seiner vorzutragenden Stücke sowohl im Ganzen als in den einzelnen Theilen zu würdigen wissen, sondern auch den Eindruck nie unbeachtet lassen, den sie auf den Verstand und das Gemüth der gebildeten Zuhörer hervorbringen können und sollen. Hierzu (zu No. 3 und 4.) reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer gründlichen Kenntnis der Theorie der Musik und der Komposition insbesondre: ferner, eines hellen Blicks in die Aesthetik und Psychologie, der — weil er mit Sicherheit würken soll — nicht blos Folge der Routine und des natürlichen Verstandes, sondern des Studiums seyn muss, mit Einem Wort, einer, wo nicht gelehrten, doch feineren innern Bildung, als man gemeinhin bey unsern Virtuosen antrift. — Diese haben mehrentheils nur Einen Kunstzweck (den geringsten) vor Augen, nämlich: Bewunderung und Erstaunen zu erregen. Da darf ihnen freylich nicht bange seyn, dass sie ihn verfehlen, sobald sie nur einen vorzüglichen Grad von Fertigkeit (d. h. mechanischer Kraft) besitzen. Aber dass sie mit allen ihren „Hexensprüngen“ und Rouladen, wenn darin ihre grösste Kunst besteht, noch unter dem geschickten Taschenspieler stehen, — fällt ihnen darum nicht ein, weil der Mensch von einseitiger Kultur, der aber in diesem Fache weit gekommen ist, (der Pedant) alle andre Arten von Kenntnissen und Beschäftigungen gegen die seinige gering zu schätzen pflegt. — Dafür gebührt ihnen gegenseitige Verachtung; und wenn man so die mehresten reisenden Virtuosen — (die Kapellisten nicht ausgeschlossen) — mustert, wenn man da wenigstens zwey Drittheile unter ihnen findet, die von den nöthigsten Schulkenntnissen entblösst, und ausser ihrer Gewandheit mit der Kehle oder auf ihrem Instrument (was sie ihre Kunst zu nennen pflegen), totale Ignoranten sind; so wird man das — vermuthlich hiervon abstrahirte — Urtheil eines berühmten Philosophen, „dass die Tonkünstler gemeinhin zu andern Geschäften nichts taugen,“ wohl nicht für unbillig halten können.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

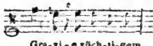
Würde der Frauen von Schiller. In Musik gesezt von Beczwarzowsky. (Pr. 6 Gr.)

Wer es weis, wodurch sich ein Gedicht eignet, gut in Musik gesezt zu werden, den wird es befremden, dass sich so viele Komponisten gerade an Schillersche Gedichte wagen, und, unter allen, am öftersten, an die bekannte Ode an die Freude und an das vortreffliche hier von B. in Musik gesezte Gedicht; es wird ihn befremden, wenn er die meisten Musiker und ihr Verfahren, bey der Wahl der Texte, nicht kennet. Es würde gar nicht schwer seyn, besonders bey jener Ode, zu erweisen, dass sie gar nicht in Musik zu setzen sey, und schon eine genauere Erwägung ihrer metrischen Konstruktion kann davon überzeugen, wenn man nur zugiebt, was man zugeben muss, dass das Gedicht als Gesellschaftslied zu behandeln, und nicht etwa, wie man sich wunderlich genug ausdrückt, durchzukomponiren sey. Weniger, als jene Ode, verschmähet nun wohl die „Würde der Frauen“ eine musikalische Behandlung, indem sie an innerm Geist und äusserer Form gleichmässigere Theile hat, und auch eine freyere, der Kantate sich nähernde musikalische Bearbeitung zulässt; doch wird man auch hier Schwierigkeiten genug finden, wenn man nämlich etwas in der Musik liefern will, gegen das nicht nur die niedere Kritik des Grammatikers, sondern auch die höhere, des Kunstrichters, nichts einzuwenden hat — etwas vielmehr, das die Tonkunst ohne Erröthen der schwesterlichen Dichtkunst darreichen kann. So ernstlich nehmen es aber die meisten Musiker bey der Wahl ihrer Texte, ehe sie die Feder eintauchen und das Notenpapier zurecht legen, keineswegs. Sie lesen einen lyrischen Dichter, fühlen sich durch dies und jenes seiner Lieder ergriffen und erwärmt — oft nur durch den Inhalt, oder durch einige kräftige Bilder, durch einige innige, leidenschaftliche Zeilen; und nun glauben sie ihrer Wärme durch ihre Kunst Luft schaffen zu müssen. Da ist es denn nicht mehr befremdlich, wenn sie sich vornehmlich an den tiefen und innigen Schiller drängen, und so oft sich an ihm versündigen.

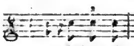
Das Leztere kann man dem Hrn. B. nun zwar keinesweges Schuld geben; aber eben so wenig kann man behaupten, dass er alle Schwierigkeiten seiner Unternehmung glücklich überwunden habe. Wie der Geist seiner Musik hinter dem Geiste der Worte, die sie begleitet, an verschiednen Stellen (vornehmlich beym Anfange, wo gleich der erste Aufruf: Ehret die Frauen! zu schwächlich, und fast süsslich genommen ist) zu weit zurück bleibe: das lässt sich nicht durch Worte anschaulich machen, und man muss sich dabey auf jedes Gebildeten Gefühl berufen; aber der Komponist hat auch dem Grammatiker zu *seinem* Tadel, der sich sogleich wörtlich erweisen lässt, durch Fehler der Deklamation u. dgl. Stoff gegeben. So stehet schon auf der ersten Seite:



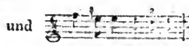
und bald darauf:



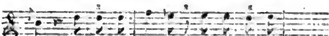
was so leicht sich also hätte verbessern lassen:



und



wo dann freylich für die dritte Stanze diese Abänderung nöthig geworden wäre:



Dagegen ist sehr lobenswerth — der Plan und die Konstruktion des Ganzen, (nach dem Ausdruck des Musikers: wie Hr. B. das Gedicht genommen hat) besonders dass er nur durch Veränderung des Gebrauchs der für die ganze Musik angenommenen Taktart, nicht

durch abweichendere Mittel, die wechselnden, kontrastirenden Stanzen, ohne Nachtheil des Ausdrucks, wiedergegeben hat, wodurch das Ganze schöner, als beym Lesen, zusammengehalten und gerundet wird. Recht gut sind ferner die kurzen, vorbereitenden und den Zuhörer umstimmenden Zwischenspiele, wo von der Schilderung des Mannes zur Schilderung des Weibes übergegangen wird; und sehr schön in Melodie und Harmonie sind mehrere einzelne Stellen — wie: Rastlos durch entlegne Sterne jagt er seines Traumes Bild —

Wir halten Hrn. B. für einen talentvollen Komponisten für den Gesang, und auch dieses kleine Produkt giebt Belege zu unserm Urtheil; eben darum möchten wir durch unsern Tadel ihn veranlassen, das, was ihm die Natur verliehen, weiter zu bilden, und auch diejenigen Wissenschaften, die ihn auf seinem Wege — wenn auch nicht leiten, doch seltner sich verirren und fester einhergehen lassen, nicht hintanzusetzen. Solche Vernachlässigung rächet sich ganz gewiss selbst, besonders an dem Komponisten für den Gesang, und besässe er ein noch so vorzügliches Talent; wofür wir Hrn. B. gewiss nicht erst Beyspiele anzuführen brauchen.

Zwölf Orgelstücke, verfertiget und seinem verdienstvollen Lehrer, dem Herrn Organist Johann Christian Kittel dankbarlichst gewidmet von Michael Gotthardt Fischer. 4tes Werk, 1ster Theil. Erfurt, bey I. E. G. Rudolphi. 1802.

Hr. Fischer vermehrt, wie der Titel bezeugt, die nicht geringe Anzahl der schätzbaren Musiker, die der alte, ehrenfeste Kittel gebildet hat, und tritt in diesen Orgelstükken mit allem Recht neben den zu wenig gekannten Hässler in seinen Orgelstücken, der auch ein Schüler Kittels war. Hrn. F.s Reichthum in der Erfindung würdiger, wenn auch nicht immer glänzender musikal. Ideen, und seine noch grössere Kunst in deren Verarbeitung und Darstellung sind schon von einem andern Rec. in diesen Blättern gerühmt und das Lob derselben ist belegt worden aus dem grössern Werke des Hrn. F., aus seinen Quartetten, die der Rec. hier absichtlich wieder in Erwähnung bringt, um sie auch von seinem Theil Freunden einer weiter, als bis ins Schäkerhafte gehenden Musik zu empfehlen. In diesen meistens kleinen Orgelstücken — Vor- und Nachspielen — haben sich jene beyden Vorzüge des Verf. freylich nicht in jenem Maase hervorthun können; aber vermissen wird man sie auch nicht an Einem. Sie sind sämmtlich in mehr oder weniger gebundener Schreibart abgefasst, dabey nicht trocken und unmelodisch, und in Geist und Darstellung der Orgel ganz angemessen (nicht etwa Pianofortesätze mit bunten Figuren, wie man sie zuweilen für Orgelstücke ausgiebt); dabey sind sie nicht schwer auszuführen und verlangen nicht nothwendig, um Würkung zu thun, sehr starke Werke — wodurch sie sich für das grosse Heer der Organisten desto besser qualifiziren; vorzüglich schön ist auch das Pedal behandelt, nicht nur, wie es sich von selbst verstehet, durchaus obligat, sondern auch, meistens mit der gehörigen Würde und Kraft, wie es immer behandelt werden sollte und so selten behandelt wird, besonders von denen, die mit der Beweglichkeit und Fertigkeit ihrer Füsse glänzen wollen. Sonach nimmt Rec. keinen Anstand diese kleine Sammlung unter die besten neuern zu zählen, und sie allen, die sich für ächtes Orgelspiel bilden wollen, zum Studium und fleissigen Gebrauch bestens zu empfehlen.

Nachrichten.

Stuttgard, Ende des Julius. Herr Iffland hatte bey seiner Anwesenheit zunächst zur Absicht, unser Theaterwesen nach seinem ganzen

Umfange zu untersuchen und seine Einsichten und Erfahrungen zur bessern Aufnahme desselben mitzutheilen, und es ist nicht zu zweifeln, dass unser Herzog, der Hrn. Iffland mit der grössten Auszeichnung behandelte, nach seiner ohnehin so grossen Vorliebe für die vaterländische Thalia und seiner raschen Thätigkeit, alles aufbieten und jeden Vorschlag so realisiren werde, dass wir der glücklichsten Metamorphose in kurzem mit Gewissheit entgegensehen können. Vor allem wird der Anfang mit der Erweiterung und Verbesserung des Theatergebäudes gemacht. Der Plan dazu ist das Werk des Hof-Architekts Touret, dem auch das Schauspielhaus in Weimar, das bisher allen Kunstverständigen gefallen hat, sein Daseyn verdankt. Touret ist auch wirklich der Mann, der nicht nur tiefes Kunstgefühl für's Erhabene und Geschmackvolle in seinem Fache hat, sondern der zugleich auch auf die Würkung des Schalls nach akustischen Principien kalkuliren kann. Unter den Kandidaten zur Besetzung der Kapellmeisterstelle, die dem Herzog in Vorschlag gebracht wurden, befindet sich auch Hr. Brandl in Bruchsal. Seine neueste Oper, Hermann, ist in einem so erhabenen Styl und so gründlich gearbeitet, dass der Genius unserer vaterländischen Muse den Lorbeer, der einst Zumsteeg schmückte, ihm wohl gern um den Schläfe winden würde. Unser Herzog hat auch vor wenigen Wochen Hrn. Kraft aus Strasburg, einen brillanten Violoncellspieler, mit 1000 Fl. Gehalt in seine Dienste genommen. Nun ist auch sein Bruder angekommen, der die Violine mit vieler Eleganz und Fertigkeit spielt. Schon zweymal liess er sich im Schauspiel in den Zwischenakten mit vielem Beyfall hören, und man hat Hoffnung, dass auch er bey unserm Orchester werde angestellt werden. —

Der Herzog von Meklenburg-Schwerin hat den bekannten geschickten Violinisten Massonneau aus Kassel, zuletzt erstem Violinisten bey der deutschen Bühne in Hamburg, unter anständigen Bedingungen und mit der Anwartschaft auf die Konzertmeister-Stelle in Dienste genommen.

Hamburg. Ich besuche fleissig das deutsche Schauspielhaus und freue mich über das schöne Ensemble des braven Orchesters. Dieses und das vom Berliner Nationaltheater können jeder Kapelle gleichgeachtet werden. Besonders schätze ich die Fürsorge der Direktion, zu jedem Schauspiele eine passende Musik auszuwählen, oder wenn sie nicht vorhanden ist, komponiren zu lassen. Stegmann hat zu dem Pizarro, zur Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, den Kreutzfahrern, dem Bayard u. vielen a. vortreffliche, höchst originelle Musiken geschrieben. In Berlin beobachtet man dasselbe. Dagegen sollen noch verschiedene Direktionen bedeutender Theater Deutschlands nach den rührendsten Scenen eines Schau- oder Trauerspiels Menuetts od. dergl. aufspielen lassen. Wenn es wahr wäre, verdiente es wohl eine kleine Rüge.

Der berühmte Sarti, bisher Kapellm. in russ. kaiserl. Diensten, der seine spätern Jahre in seinem Vaterlande, Italien, zubringen wollte, und auf der Reise dahin in Berlin verweilte, ist daselbst im 74sten Jahre gestorben. Seine Verdienste um die ernsthafte und komische Oper sind bekannt; weniger sind es seine Werke für die Kirche, von denen verschiedne allerdings in allzureichem Opernstyl geschrieben sind, andere aber — wie z. B. sein Miserere — unter das Vorzüglichere, was seit einiger Zeit für die Kirche gearbeitet worden, gerechnet werden dürfen.

Hr. J. Weigl in Wien, der einen Ruf, als Kapellm. in die Dienste des Herzogs von Wirtemberg abgelehnt hatte, ist dafür in Wien beym kaiserl. Hoftheater mit 3000 Gulden Gehalt angestellt worden.

Miscellen.

Vorschlag zu einem neuen musikal. Instrument.

Ein um die Tonkunst wohlverdienter Freund von mir, welcher gegenwärtig seinen Namen nicht will wissen lassen, hat gegen mich die Idee geäussert, dass man wohl könnte ein Tastaturinstrument bauen, welches aus Pfeifen eines wohlklingenden Orgelregisters, oder vielleicht aus so vielen wirklichen Blasinstrumenten von verschiedener Grösse, als man Töne haben wollte, bestände, die vermittelst eines in eine gemeinschaftliche Windlade gehenden Röhrchens vermittelst des Mundes angeblasen, und wo die Ventile vermittelst der Tasten geöfnet würden. Wenn man dieses gehörig ausführte, so erhielte man vielleicht ein neues Tastaturinstrument, wo man, ausser einer beliebigen Fortdauer der Töne auch die Stärke und Schwäche, wie auch ein Anwachsen oder Verschwindenden derselben in seiner Gewalt hätte, ungefähr so, wie dieses bey meinem Clavicylinder und bey den Bogenflügel statt findet. Wenn die Stärke des menschlichen Athems nicht zum Angeben vieler Töne zugleich, besonders in der Tiefe, hinreichend seyn sollte, so könnte man vielleicht ihm durch einen hinzugefügten Tretebalg verstärken, oder zwey solchen Instrumenten einen verschiednen Umfang geben, so, dass eins die höhern, das andere die tiefern Töne enthielte. Da ich nicht zu dem Bau eines solchen Instruments gehörig eingerichtet bin, so überlasse ich diese Idee andern zur Ausführung, besonders solchen, die mehrere praktische Kenntnisse vom Orgelbau haben.

Chladni.

Anekdote.

In Paris liess sich ein sehr schlechter Sänger, von schwacher Stimme, wenig Brust u. s. w. mit einer schweren, langen Bravourarie hören. Alles sehnte sich nach dem Ende; es kam, der Virtuos wurde ausgepfiffen nach Gebühr. Nur eine einzige Stimme rief stark: Da Capo. Der Sänger hielt sich an diese, kam hervor, machte seine demüthigdankenden Reverenze, die Arie fing wieder an, und er sang sie bis zu Ende, ohngeachtet er sich selbst, vor dem Tumult der Zuhörer, kaum hören konnte. Das Ende kam, das Pfeifen und Lermen war noch stärker und lies kaum ein wenig nach, als jene Bassstimme von neuem sehr laut rief: Da Capo. Der Sänger kam wirklich zum drittenmale tiefgebückt hervor, der Unwille des Publikums wollte sich schon gegen diese Stimme wenden, da rief sie: Je voulois faire crêver cette can...! (Der Lump sollte sich zu Tode singen, wollt' ich!)

Kurze Anzeige.

Wonne der Nacht. Ein Gesang mit Begleitung des Fortepiano, von Bornhardt. Braunschweig, im Musikverlage in der neuen Strasse. (Pr. 6 Gr.)

Ein sehr mittelmässiges Gedicht mit einfacher, recht hübscher Musik, die wohl werth wäre, etwas Besseres zu begleiten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. N°. 48. 1802.

ABHANDLUNG.

Ueber reisende Virtuosen,

(Beschluss.)

Doch dies ist noch nicht das Schlimmste, was man einer sehr grossen Anzahl unsrer Kunstapostel nachsagen kann. Eine Menge unmoralischer Eigenschaften hängen ihnen nur zu oft an, welche weder ihnen selbst, noch der Tonkunst zur Empfehlung gereichen. Schon vorhin habe ich bemerkt, dass das Publikum nicht immer ganz gerecht handelt, wenn es bey der Beurtheilung eines Virtuosen seinen Charakter als Künstler, mit dem des Menschen vermischt. Aber es ist nun einmal so, und — kann fast nicht anders seyn. Die Person des Mahlers, Bildhauers, Dichters (auch des Komponisten) ist von ihren Werken getrennt. Nicht also die des ausübenden Tonkünstlers (wie des Redners und Schauspielers), welche man ungern aus den Augen verliert und sogar (aus psychologisch-ästhetischen Gründen) nicht ganz verlieren darf. Auch trift der Vorwurf der Ungerechtigkeit so jene Maxime nur wenig oder gar nicht, sobald man hierbey nicht an den äussern, sondern an den innern Menschen denkt. Nur mit Mühe wird also der fein empfindende Zuhörer sich der Frage erwehren: „Entspricht „die äussere Harmonie, welche aus den Tö„nen dieses Virtuosen hervordringt, entspricht „sein Ideengang, dessen magische Kraft nur „dadurch entsteht, dass er ein treues Sym„bol zarter, mithin edler, Gefühle „ist, auch der innern Stimmung seiner „Seele? oder heuchelt er diese nur?" — Mit der Ueberzeugung, dass das leztere hier der Fall sey, sinkt zugleich der Virtuos in der Vorstellung des Zuhörers zum blos geschickten Handwerker herab, über den man sich mehr verwundern, als ihn bewundern müsste. Dies bewürkt eine widerliche Empfindung, derjenigen ähnlich, die uns beym längern Betrachten einer täuschend nachgebildeten Wachsfigur ergreift, und man kann nicht anders als bedauern, entweder, dass die Natur ihre Gaben und ein geschickter Lehrer seinen Fleiss an ein unwürdiges Subjekt verschwendeten, oder umgekehrt, dass so viele Talente durch eine schlechte Erziehung und eine auffallende*) Immoralität entstellt und verdunkelt werden. — Freylich darf der Virtuos von einer solchen Sichtung seines ganzen Charakters in sehr grossen Städten nicht viel Nachtheiliges befürchten; denn dort wird das Publikum durch das unaufhörliche Gewühl der Menschenmenge genöthigt, ein Individuum der Art nur darnach zu beurtheilen, wie dieses erscheinen will, und sich um das übrige nicht zu bekümmern. Aber in mittleren und kleineren Städten, deren Gesichtskreis begränzter ist, und wo man sich also gewöhnt hat, seine Urtheilskraft auch an den unbedeutendsten Personen und Dingen zu

*) Denn dass hier nicht von kleinen Schwächen und Eigenheiten die Rede sey, die man jedem Menschen, also auch dem Künstler, zu gute halten wird und muss, versteht sich von selbst. —

üben, da entgeht besonders der Fremde nicht leicht einer genauen Erforschung seines innern Charakters. Und wenn dann vollends die Liebe zur Kunst in diesem Orte sich nicht bis zu einem sehr hohen Grade verbreitet hat, so erfährt hier auch der geschickteste Künstler, dessen Moralität mit seinen Talenten nicht gleichen Schritt hält, wenigstens bey längerem Aufenthalt einen Mangel an Achtung und mithin auch an thätiger Unterstützung, den er vielleicht nicht erwartete, und wovon die Ursache — was er freylich selten einsieht — grösstentheils in ihm selbst liegt *).

Inzwischen ist dies das unvermeidliche Loos aller, die mit dem Publikum, als solchem, unmittelbar im Verkehr sind. Es trifft nicht blos den Künstler, sondern auch den Fürsten, den öffentlichen Lehrer u. a. — Hat man aber auch, beym Lichte besehen, wohl Recht, darüber unwillig zu werden? — Nein, es ist vielmehr ein Beweis, dass man solche Personen und ihren Einfluss auf die (moralische und ästhetische) Kultur andrer für zu bedeutend hält, um sie blos oberflächlich zu betrachten. Weit entfernt also, dass der ächte Künstler sich über eine solche Nachfrage nach seinem innern Charakter ärgern sollte, wird er sich im Gegentheil dadurch geehrt glauben, und sich um desto glücklicher fühlen, je mehr er überzeugt ist, dass seine Virtuosität ihm nicht blos zum Präservativ gegen die sonst gerechte Verachtung und Verbannung aus der menschlichen Gesellschaft dient, sondern auch dem Laien — wegen dieser Vermischung des Künstlers mit dem Menschen — Hochachtung gegen ihn und seine Kunst abnöthigt. Aber der ächte Künstler will auch nicht blos amüsiren oder Erstaunen erregen. Er verliert den höchsten Zweck der Kunst, Beförderung der Humanität, nicht aus den Augen, und weis, dass dazu ausser seinem Kunsttalent auch eine mora-

*) Unter mehreren Beyspielen führe ich nur Eins zur Warnung an. — Ein berühmter noch lebender Virtuos besuchte auf seinen Wanderungen eine gewisse ziemlich bedeutende Stadt. Der vorausgegangene Ruf von seiner wirklich sehr grossen Virtuosität, eine Menge von Adressen an die angesehensten Personen, seine (wenigstens damals noch) einnehmende Figur, sein Anstand, seine sonstigen Kenntnisse und seine Konversationsgabe, alles dieses bewürkte einen allgemeinen Enthusiasmus für ihn. Er gab zwey Konzerte, deren Ertrag für diesen Ort nicht grösser seyn konnte. Unaufgefordert nahmen mehrere bemittelte Privatpersonen die Entréebillette Duzzendweise, ohne sie alle gebrauchen zu können und zu wollen. Man beeiferte sich mit der hier gewohnten Gastfreundlichkeit, ihn überall einzuladen, so dass er keinen Mittag und Abend ohne Engagement war. — Eine Zeit lang ging alles gut, denn er hielt erst etwas an sich. Aber nach und nach lernte man ihn von einer andern Seite kennen. Er übernahm sich im Trunke, verrieth Mangel an Delikatesse und Enthaltsamkeit in Ansehung des weiblichen Geschlechts, und — spielte äusserst leidenschaftlich Hazardspiele, zu denen er immer selbst aufforderte, so, dass er seinem ganzen, nicht unbeträchtlichen, Gewinn noch vor seiner Abreise wieder verlor. Dass dies bald ruchtbar ward und seinen Kredit schwächte, kann man sich denken. Auch bestätigten die Nachrichten von seinem fernern Aufenthaltsorte es nur zu sehr, dass er nicht blos auf seinem Instrument, sondern auch in jenen Kardinallastern (Spiel, Trunk und Wollust) Virtuos sey. — Nach einem halben Jahre etwa erschien er wieder, aber — die Scene hatte sich verändert. Seine ehemaligen Bekannten schämten sich seiner und liessen sich vor ihm verleugnen. Niemand lud ihn zu sich ein. Vergebens sandte er mit einer — unter den Virtuosen Mode gewordenen — Unverschämtheit die Duzzende von Konzertbilletten jenen Leuten ins Haus, die sich erst so willfährig gezeigt hatten; man wies sie ohne Umstände zurück. „Wozu sollen wir einen Menschen unterstützen, der das Geld, was er heute einnimmt, morgen verspielt, oder sonst verthut?“ so hiess es allgemein. — Kurz, sein Konzert war leer; kaum erhielt er die Kosten heraus. Unbedauert zog er von dannen, und jezt — lebt er an einem Orte, wo ihm für seine Virtuosität eben so viel Glanz, als für jene Neigungen der freyeste Tummelplatz vergönnt ist, wofern er die Sünde, oder die Sünde ihn, nicht seit der Zeit verlassen hat.

lische Disposition seines Gemüths gehört, die durch keine seiner Aeusserungen widerlegt werden darf. — Was zu Herzen gehen soll, muss von Herzen kommen, es mögen Worte oder musikalische Töne seyn. Der leiseste Verdacht des Gegentheils hindert den beabsichtigten Effekt. Denn auch dem gemeinen Menschensinne ist es klar, dass, so wie das Gute der Unterstützung des Schönen bedarf, um die Menschen ganz für sich zu gewinnen, auch umgekehrt das Schöne einer vorauszusetzenden Beziehung auf die innere Güte seines Urhebers nicht entrathen kann, wenn es reel und dauerhaft würken soll, besonders in einer Kunst, die den Ausdruck und die Erregung der Empfindungen als ihren Hauptzweck ankündigt, und das Dargestellte mit dem Darsteller (dem Virtuosen) so genau verbindet.

Welche unmoralische Eigenschaften — (denn von der Unwissenheit, sowohl in der Kunst selbst, als in andern Dingen, ist schon geredet) — sind es denn gewöhnlich, wodurch so viele Virtuosen sich und ihre Kunst um die nöthige Achtung und Würkung bringen? — Man rechnet dahin: 1) Mangel an Bescheidenheit und richtiger Selbstschätzung, woraus denn unverschämte Zudringlichkeit und Trotz, Verkleinerung andrer Künstler und überhaupt ein unfeines (oft ungesittetes) Betragen entsteht, dessen verdiente Züchtigung nur hier und da durch die Rücksicht auf das seltene Talent verhindert wird. — 2) Eigensinnige Laune. 3) Hang zu sinnlichen Ausschweifungen.

Hierüber noch ein paar Bemerkungen. —

Die erstere Art von moralischen Gebrechen ist die Folge theils einer schlechten Erziehung, theils des Rausches, worin der errungene Beyfall den Virtuosen versezte. — Was die eigensinnige Laune betrift, so klagt darüber schon ein alter Dichter (Horaz), und sie ist allerdings nicht zu entschuldigen, wenn ein bloser Dünkel dabey zum Grunde liegt. Aber es giebt auch Fälle, wo man die Weigerung des Virtuosen, sich hören zu lassen, ihm nicht mit Recht zum Vorwurf machen darf. Er wird z. B. in einer Gesellschaft genöthigt, wo nicht schon bey der Mahlzeit, doch bald nachher zu singen. Ein oder ein paarmal mag das so hingehen; aber wie kann er es öfter, wenn ihm seine Stimme und sein Künstlerruhm lieb sind? — Dem Instrumentisten präsentirt man ein schlechtes, wohl gar verstimmtes Instrument (zumal dem Klavierspieler, denn andere werden mit solchen Bitten eher verschont). Er weis nicht, ob sich Kenner in der Gesellschaft befinden und ob manche darunter, die ihn noch nicht gehört haben, bemerken werden, was auf Rechnung des Instruments (oder andrer zufälligen Umstände) zu setzen sey, wenn sein Vortrag ihrer gespannten Erwartung nicht entspricht. Kann er dennoch den Bitten des Wirths oder der Wirthin nicht ausweichen, so ist er in der That zu bedauern; bedarf er aber ihrer Protektion nicht, so handelt er um seiner Ehre willen recht, wenn er das Gesuch (unter einem schicklichen Vorwande, sobald er den Grund nicht geradezu angeben kann oder mag) ablehnt. Die Beschuldigung: er wolle sich rar machen, muss er dann weniger fürchten, als den Verlust seines Künstlerruhms, den er durch eine allzu grosse Willfährigkeit aufs Spiel sezt. Oder, wenn er Leute um sich hat, die ihm schon sonst durch lautes Plaudern u. dgl. zu erkennen gaben, dass ihre musikalische Fassungskraft sich nicht weit über einen Walzer versteigt; was sollen die mit einer künstlichen Sonate oder Fantasie? — sie werden ihn stören und dadurch vor dem etwa anwesenden Kenner zu Schanden machen, wenn er es nicht in seiner Gewalt hat, sich an diesem Abderitismus wie ein Mozart (in ähnlichem Falle) zu rächen. Endlich ist auch an manchen Orten die Besorgnis nicht ungegründet: dass mehrere unter denen, die in einer Privatgesellschaft unentgeldlich hören können, nun das Entréegeld zum Konzert sparen, was ihnen sonst die Neugierde entlockt

hätte, und dadurch also seine Einnahme verringert wird. Wiederholte Erfahrungen der Art müssen gerade den sich fühlenden Künstler dahin bringen, dass er mit seinen Talenten weniger freygebig ist, und man versündigt sich an ihm, wenn man dies eigensinnige Laune nennt.

Könnte man das doch auch immer von dem dritten Vorwurf sagen, den man vielen Virtuosen macht, nämlich, von dem Hange zu sinnlichen Ausschweifungen! — Aber leider eröffnet sich hier ein ungeheuer weites Feld von Erfahrungen, die dem redlichen Freunde der Tonkunst nicht angenehm sind. — Doch eben, weil es so weit und — so bekannt ist, will ich darüber desto kürzer seyn. Man kann nicht leugnen, dass die Lebensart, zu der so viele Virtuosen genöthigt sind, und ihre weitläuftigen Bekanntschaften sie zu solchen Vergehungen mehr reizen, als andre Leute, die im gewohnten Gleise und in beschränkten Zirkeln leben. Allein das rechtfertigt die Ausschweifungen nicht. Je grösser die Versuchung, desto rühmlicher ist der Sieg, den sie darüber erringen, und der auch — darauf können sie sich als öffentliche Personen verlassen — von andern Menschen bemerkt und belohnt wird.

Sollte die vorgeschlagene Kunst-Jury nicht auch die Sittlichkeit, oder wenigstens die Gesittetheit der Künstler, denen sie Zeugnisse zu ertheilen hätte, sich zum Augenmerk machen? — Daran ist wohl kein Zweifel. — Bis dahin werden wir es der Zeit überlassen müssen, die äussere und innere Politur mancher Kunstgenossen auf eine oder die andre Art zu bewürken. — Fänden übrigens diese Bemerkungen auch nur Einen oder ein Paar Virtuosen, welche dadurch zur ernstlichen Prüfung ihrer selbst und ihres Berufs veranlasst würden; so wären sie nicht umsonst geschrieben.

Triest.

Recensionen.

Grand Concert pour Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre composé et dedié à Madame Wilhelmine de Müller née Baronne de Schlammersdorff par F. Destouches, Maître de Concert de Son Alt. S. le Duc de Weimar et Eisenach. Augsbourg, chez Gombart et Comp.

Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten, und Klavierkonzerten, haben, wenn sie nicht ganz ausgezeichnetes Genie besitzen, das sich seine eigenen Bahnen bricht, und wiederhaltige Kraft, auf diesen Bahnen zu verharren — in Deutschland jezt einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart und Haydn in jenen Gattungen — Künstler, die in ihren Werken den besten Zweck durch die besten Mittel (in der besten Form) erreichten. Solche Werke preissen sich nun dem Künstler, der ohne jenes seltne Geschenk des Himmels schreibt, gemeiniglich so sehr an, dass er, mit oder ohne Bewusstseyn, ihr Nachahmer, und, je origineller seine Vorgänger sind, desto unglücklicherer Nachahmer wird. Das ist das Eine, was die Lage jener Komponisten erschwert; die gegenwärtige Stimmung des gebildeten Publikums ist das Zweyte. Man kennet allgemein die Werke jener Heroen, man achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Maasstabe der Beurtheilung der Arbeiten anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das Erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht, und könnte, wenn der Himmel nicht selbst zuweilen durch Erweckung eines grossen und originellen Genie's entgegenarbeitete, unter uns Deutschen den Stillstand und dann das Zurückschreiten hervorbringen, das wir bey den Engländern — in der dramatischen Poesie seit Shakespear, in der Musik seit Händel bemerken. Soll Niemand

z. B. Sinfonien komponiren, als wer so vortrefflich wie Haydn, und auch in seiner Manier schreibt; soll Niemaud Quartetten oder Klavierkonzerte verfassen, als wer sie so unvergleichlich wie Mozart, und auch in seiner Manier sezt: so werden alle nicht ganz wundervoll ausgerüstete Tonkünstler abgeschreckt; sehr schätzbare Männer, die, wenn auch nichts Klassisches, doch etwas recht Angenehmes hervorbringen könnten, werden verschüchtert oder zur Nachahmerey genöthigt; das Interesse an der Kunst erhält sich nur bey den wenigen Kennern, die an wenigen, aber vollendeten Werken ein ewiges Wohlgefallen und Genüge finden, und die leichtere und eilfertige Liebhaberey, ohne welche sich zwar die Dichtkunst und allenfalls die Mahlerey wohl befinden, und erstere um so besser, deren aber die Musik und Schauspielkunst keineswegs entbehren können — schlummert allmählig ganz ein. So scheinen also in der Musik wirklich zwey Gattungen von Werken nothwendig und darum keineswegs zu verachten zu seyn, die gar nicht auf den eigentlichen Kunstzweck der Schönheit und des reinen Wohlgefallens hinarbeiten, sondern lediglich — die Eine auf zweckmässige Vorbereitung zur eigenen Virtuosität oder doch zur Fähigkeit, Virtuosität an andern zu geniessen; die Andere, auf Erhaltung und Verbreitung der Liebhaberey an Musik überhaupt. Zu der ersten dieser Gattungen würden diejenigen Stücke gehören, die man sonst bescheiden Divertimento's oder Handstücke, (zu unterscheiden von den Uebungsstücken in den Elementen für Anfänger) jezt aber auch Sonaten, Konzerte, wohl gar grosse Sonaten, (lange, mit vielen Figuren, Passagen u.dgl.) grosse Konzerte nennet; die zweyte dieser Gattungen sorgte für Leichtigkeit, Galanterie, und alles, womit man sich, ohne gerade frivol werden zu müssen, amüsiren kann.

Das hier angezeigte Konzert hält sich zwischen beyden, und kann (einige etwas schwierige, aber im Nothfall leicht umzuschreibende Figuren ausgenommen) den Liebhabern beyder Gattungen gute Dienste leisten und willkommen seyn. Sind die hier vorausgeschickten Bemerkungen gegründet, worüber Andere entscheiden mögen, und vergönnet man deshalb jenen Kompositionen nicht nur ihr Daseyn, sondern auch das Bürgerrecht: so wird die gegenwärtige, jener Eigenschaft wegen, nur desto schätzbarer. Der Verf. hat keinen der berühmtern Klavierkomponisten geradezu nachgeahmt, was zu loben ist. Seine Musik hat manches Angenehme — besonders der erste und zweyte Satz; der dritte möchte wohl grösstentheils etwas zu gemein für ein Konzert seyn, und selbst das Thema zu diesem Rondo ist eigentlich ein Tanz. Die Instrumentirung ist recht gut gerathen, und zeigt von Erfahrung in der Benutzung der Instrumente. Auch ist der Satz rein, und einige kleine Unebenheiten lassen sich wenigstens entschuldigen. S. 10. Z. 1. lezter Takt der Klavierstimme sollen die 4 ersten 16 theile so heissen: S. 11. Z. 3. T. 6. soll das erste 16theil ein Achtel seyn, und S. 12, lezte Zeile, das Wort Solo erst S. 13, 2ter Takt stehen.

Grande Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon, composée p. R. Kreutzer. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Groschen.)

Kreutzer ist in Deutschland mehr, als grosser Violinspieler, denn als Komponist bekannt; ausser seinen Violinkonzerten, die freylich von Virtuosen mit Recht hoch gehalten und oft produzirt werden, obschon sie, wenn sie das alles würken sollen, was sie würken können, einen Geist, eine Laune, einen Vortrag verlangen, die dem Geiste, der Laune und dem Vortrage Kreutzers wenigstens ähnlich sind —: ausser diesen Violinkonzerten, kennet man in Deutschland wenig von Kreutzer. Gegenwärtige Sonate ist sehr gut geeignet, ihn auch als Komponisten für das Pianoforte allen

Liebhabern werth zu machen. Das erste Allegro führt seinen Titel, Allegro brillante, mit vollem Recht. Es ist ein geistvoller und feuriger Satz, der, von raschen und kräftigen Spielern vorgetragen, eine treffliche Würkung thut, und, ohngeachtet der vielen Passagen, Figuren, Ausweichungen u. s. w. ein Ganzes macht; überdies auch, da alles ziemlich gut in der Hand liegt, nicht allzuschwer auszuführen ist. Die kurze, einfache und zarte Romanze giebt, nach jenem leidenschaftlichen Satze, eine sehr wohlthuende Beruhigung, und sezt den Zuhörer in den Stand, das darauf folgende, etwas seltsame, launenhafte und mit seiner Naivetät kokettirende Rondo geniessen zu können. Dies Rondo möchte aber wohl, für das, was es seyn soll und ist, zu weit ausgesponnen seyn; auch hat es zu viel Aehnlichkeit mit dem Rondo eines bekannten Violinkonzerts von demselben Verfasser. Die Violin ist durchaus obligat, mit dem Pianoforte in ein sehr gutes Verhältnis gebracht, und vortrefflich für den Effekt bearbeitet. Der Stich giebt an Deutlichkeit und Schönheit dem besten französischen nichts nach.

Nachrichten.

Paris, den 8ten Aug. Le Trésor supposé, ou le Danger d'écouter aux portes — eine neue komische Oper, wurde vor einigen Tagen zum erstenmale im Théatre Feydeau gegeben, und gefiel, doch nicht ausgezeichnet. Plan und Charaktere des Stücks sind artig, aber etwas verbraucht; dies mag wohl hier den Beyfall gemindert haben: denn die Ausführung des Dichters ist sehr hübsch, besonders ist die Diktion so schön und alles so voll Witz, wie bey sehr wenigen Opern, und die Musik hat vortreffliche Stücke — worunter ich nur das Quartett, und das Duett der beyden Mädchen anführen will. Einiges in der Musik hat, für diese Gattung, zu viel Ausführung und Reichthum, und das thut dem Ganzen, besonders hier und besonders jezt, wo Alles „Paesiello" und immer wieder „Paesiello" haben will, Schaden. Es ist bekanntlich hier Sitte, dass die Verf. eines neuen Produkts sich bey der ersten Vorstellung nicht nennen; fällt das Stück, so bleiben sie verschwiegen: findet es Beyfall, so verlangt das Parterre die Namen zu wissen, und man verkündigt sie ihm. Das geschahe auch hier, und Hoffmann wurde als Dichter, Mehül als Komponist genannt. Jene Sitte ist wohl nachahmungswerth. Es wird durch sie so mancher Kabale und Partheylichkeit für oder wider diesen und jenen Namen vorgebauet; der berühmte Name des Verf. verschaft dem Werke nicht die Huldigungen des rohen Haufens, der ja meistens nach dergleichen Vorurtheilen entscheidet und doch die laute Stimme des Publikums, seiner Ueberzahl und grossen Hände wegen, handhabt; der noch unberühmte Name macht nicht, dass, wie das oft in Deutschland der Fall seyn soll, die Zuschauer kalt, und nur zum Kritteln aufgelegt, sich versammeln, und nun wirklich nur kritteln und das offenbar Gute nur vornehm dulden, als Versuch eines Anfängers —: kurz, man bekömmt den ersten Eindruck eines Stücks reiner zu beobachten, und da von diesem ersten Eindruck überall das Schicksal eines Theaterstücks und seines Verfassers grösstentheils abhängt, so ist dieser gesichert, wenn er etwas Gutes geliefert hat, und bekömmt sein Verwerfungsdekret, wenn ihm dies gehört, mag er berühmt seyn oder nicht. Die Eifersucht und Intrigue weis zwar allerdings auch bey diesem Verfahren noch mancherley Schleichwege einzuschlagen; aber wo fänden sie diese nicht? und es ist schon ein Vortheil, wenn ihr diese so erschweret werden, wie auf jene Weise geschieht. — Mad. Grassini, eine der schätzbarsten hiesigen italienischen Sängerinnen, von welcher auch in Ihren Blättern früher gesprochen worden ist, ist nach London berufen, um die Stelle der Sgra Banti zu ersetzen. Winters Tamerlan wird noch immer als zu erwartend auf dem grossen Nationaltheater angekündigt, aber auch noch

immer nicht gegeben. Wäre nicht schon zu viel Geräusch davon im Publikum, so stünde zu erwarten, dass man auch diese Oper, wie so viele ganz vortreffliche Werke hiesiger und fremder Künstler, am Ende doch nicht gäbe, sondern sich begnügte, sie gekauft zu haben und in der reichen Bibliothek unbekannt und ungenützt niederzulegen. Denn überhaupt, gerade dieses grosse und weltberühmte Nationaltheater und seine Direktion —! Jedoch davon vielleicht ein andermal ausführlicher! —

Paris d. 12ten. Hr. Ellmenreich war von hier nach England gegangen, hat aber nicht viel Glück da gemacht. In Privatgesellschaften hat man ihn gehört und ziemlich gut bezahlt; öffentlich aufzutreten, dahin konnte er es nicht bringen. Auch Hr. Kapellm. Himmel, der ebenfalls von hier nach London ging, konnte es, weder hier noch dort, zu einem öffentlichen Konzerte bringen. Mit uns scheint er jedoch weniger unzufrieden zu seyn, als mit den Engländern. Winters Tamerlan wird, so bald die Oper aufgeführt ist, in Partitur gestochen herauskommen. Es scheint, als werde sich der erste Konsul eine eigene Kapelle sammlen; von Paesiello's Anstellung wissen Sie schon, jezt, sagt man, ist auch der berühmte Violinist Rode mit 10000 Liv. Gehalt von ihm engagirt werden. Wenn Bonaparte Konzertmusik liebt, muss er es auch so machen; denn es waren den ganzen Winter nur drey oder vier Konzerte — wahrscheinlich, der grossen Kosten wegen. In diesen, wie bey andern Gelegenheiten, giebt man schlechterdings keine Mozartischen Sinfonien, immerfort Haydusche. In einem jener Konzerte hörte ich die bekannte Miss Plomer. Man lachte sie, wie billig aus, applaudirte aber gewaltig.

Stuttgard, im August. — Herr Brandl aus Bruchsal war neulich in unsern Mauern. Da er Mitbewerber bey der noch erledigten Kapellmeisterstelle ist: so trug er der Theaterdirektion seine neueste Oper unentgeldlich an und bat, sie als Probe seiner Kunst unter seiner Direktion aufführen zu lassen. Man behielt die Partitur dieses Meisterwerks mit Bewilligung seines Hrn. Verfassers zurück, und es ist wohl nicht zu zweifeln, man werde Brandls grossen Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Miscellen.

Einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musiksäle.

Weder auf meinen Reisen in Italien, noch in Deutschland, (wo ich jedoch, ausser der Heimath so vieler grosser Tonkünstler: München und Salzburg, wenig bedeutende Städte besucht habe) habe ich die Stellung eines Orchesters, oder den Bau und die Verhältnisse eines Musiksales *) so gefunden, dass sie mir wirklich vollkommen in ihrer Art geschienen hätten.

Stellung des Orchesters — Sollte hier nicht als Hauptregel angenommen werden müssen: das Quartett (erste und zweyte Violinen, Violen, Bässe und Flügel) muss ganz zusammengehalten werden; die es ausführen, müssen einander ganz nahe stehen? Alle Kompositionen sind ja doch nur vierstimmig; andere Instrumente, mögen sie noch so obligat seyn, gehören zur Ausfüllung, Verdoppelung u. s. w. oder weitern Ausmahlung der Ideen; mithin sollten obige auch als das Centrum des Orchesters angesehen werden. Wie liesse sich das am besten ausführen? wir wollen, als Beyspiel,

*) Man vergleiche hierüber die alle Aufmerksamkeit verdienenden Bemerkungen des Hrn. D. Chladni, in seiner eben herausgekommenen Akustik, die der Hr. Verf. obigen Aufsatzes noch nicht kennen konnte.
d. Redakt.

ein kleineres Orchester von 25 Personen annehmen: 5 erste, 4 zweyte Geigen, 2 Violen, 1 Violon, 1 Violoncell, 1 Flügel, 2 Fagotten, 2 Hoboen (oder Klarinetten), 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Dies Orchester mag in einem Saale von etwa 70 Schuh Länge und 40 Schuh Breite aufzustellen seyn; dazu würde ich folgende Einrichtung vorschlagen:

1ster Platz. Erhöhung eines Hohlbodens von ½ Schuh; hier: erste, zweyte Geigen, Violen, Violon, Violoncell, Flügel, und Fagotts.

2ter Platz. Erhöhung von ½ Fuss, wie oben; hier den 1sten Geigen im Rücken, die Hoboen (oder Klarinetten) und Flöten; den zweyten Geigen im Rücken, die Hörner. Den Bässen und dem Flügel am nächsten, die Sänger, wenn Vokalmusik aufgeführt wird.

3ter Platz. Erhöhung von Einem Schuh; hier: Trompeten (Posaunen) und Pauken.

Eine analoge Annäherung derjenigen Instrumente, welche ihrer Natur nach und selbst den Gesetzen der Setzkunst gemäss, zusammen gehören, würde jede Ausführung einer Musik erleichtern; würde hauptsächlich den so wesentlichen Vortheil erzeugen, den harmonischen Klang gleichzeitiger, und zu Einem vereint, den Zuhörern mitzutheilen *).

Der Saal selbst — wie wäre es, wenn er ganz von Tannenholz ausgetäfelt, und dies nur mit einem leichten Firnis und ganz einfacher Farbe überzogen wäre? Architektonische Verzierungen wären hier eben so gut und ohne grosse Kosten anzubringen. Welchen Effekt müsste ein solcher Resonanz-Boden hervorbringen? Allzuviel Lärmen besorgt man? Das besorge ich nicht; denn die Menge der Zuhörer dämmt schon wieder Vieles. Eben deswegen möchte ich auch gern alle Kronleuchter, Gemählde, Spiegel u. dergl. aus einem Musiksaale verbannen. Hr. Heinse schreibt in seiner Hildegarde Etwas von einem getäfelten Musikzimmer bey Nardini in Florenz. Ich war alle Tage bey Nardini, genoss seinen Unterricht, und, ich darf sagen, seine Freundschaft: aber ich habe niemals ein solches Zimmer gesehen. Vermuthlich hat Hr. Heinse, wie ich hier, die Idee nur mittheilen und andere erfahrne Meister darauf aufmerksam machen wollen, wo sie dann, wie ich wünsche, *vielleicht reifere Früchte* erzeugen kann.

Georg von Unold.

---

*) Es wäre Vieles über Ausführung und Vortrag eines ganzen Orchesters, über reine Stimmung, Haltung der Instrumente, gute Saiten, alte Stimmstöcke, alte Stege u. dergl. zu sagen, und diese wichtige Materie wohl werth, von einem gründlichen und erfahrnen Musiker genauer abgehandelt zu werden. Mit Forte, piano und allenfalls crescendo, ist es bey solcher Ausführung wahrhaftig noch nicht gethan. Eine zwar sehr bekannte, aber dennoch selten sattsam befolgte Regel ist: Kein Theil darf grell hervorstechen, auch der Diskant (Violino primo) nicht; die Töne müssen in einander verschmelzen, wie die Tinten eines guten Mahlers. Soll ja Eins etwas vorlauter seyn, so möchte ich es wagen, dies am ersten dem Bass zuzusprechen — vorausgesezt, dass er sich dieser Erlaubnis mit Diskretion und Geschmack bedient (wobey es sich von selbst versteht, dass alles Dreinreissen beym Forte weit verbannet bleiben muss: denn, Ton muss man hören, und nichts als Ton, auch beym Fortissimo). Wenigstens habe ich bemerkt, dass die Italiener ihre Orchester mit Bässen stärker besetzen, als bey uns gemeiniglich geschiehet, und die Würkung davon fand ich immer sehr gut; auch wurden die andern Stimmen dadurch mehr gehoben, als verdeckt. d. Verf.

Nach diesem Grundsatz ordnete Hiller das Orchester des hiesigen Konzerts, und gab den sechs ersten und sechs zweyten Violinen drey Violoncelle und drey Violone zum Fundament — wie dies auch noch jezt bestehet. d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Septemb. N°. 49. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente,

Von Franz Horn.

(Fortsetzung aus dem 28sten Stück dieses Jahrgangs.)

— „Gebt uns etwas, das Herz und Geist zugleich mit den Sinnen ergötze, sagte Wilhelm. Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu seyn, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten, da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt." — (Siehe Wilhelm Meister, Th. I, S. 324, 325.) Diese bekannte Stelle aus dem anerkannt vollendetsten Romane der Deutschen, dürfte vielleicht eben so sehr dem Missverständnisse ausgesezt seyn, als jene aus Shakespeares Kaufmann von Venedig, mit welcher die Reihe dieser Fragmente begann. Aber man hasche nur nicht nach Missverständnissen, und man wird sicher keine finden. Es ist der Ausspruch eines jungen Mannes, dessen Herz ganz erfüllt ist von den Ahndungen einer höheren Schönheit, die ihm die Räthsel seines Daseyns alle lösen, und jede Lücke in seiner Brust ausfüllen soll. Er dringt mit Innigkeit auf Entfernung jeder unächten Künsteley, auf tiefen heiligen Sinn in Wort und Ton, auf Vereinigung der Poesie und Musik. Mehr sollte und durfte hier keineswe-ges gesagt werden, denn es war offenbar nicht Wilhelms Absicht, eine gründliche Untersuchung über das Wesen der Musik anzustellen (wozu überdem der Roman keinesweges geeignet ist) sondern nur, im raschen Fluge der Begebenheiten, mit kurzen Worten anzudeuten, dass die Musik nicht Sinn, oder Geist, oder Herz allein, sondern Sinn, Geist und Herz zugleich berühren solle. Was Wilhelm ferner von den Melodien, Gängen und Läufen sagt, ist gleichfalls klar genug, wenn man sich nur mit diesem nahe gelegenen Sinne begnügen und den Standpunkt bemerken wollte, auf welchem sich das Individuum befand, als es jene Worte aussprach; denn es kann allerdings Manches auf einem andern Standpunkte bey demselben Ausdrucke unrichtig scheinen. Jener Ausspruch mag allerdings bey einer skrupulösen Betrachtung einige Dunkelheit haben, aber nur, wenn man jenen Roman nicht kennt. Doch wer weis, ob nicht nach einigen Jahrhunderten Göthe's Commentatoren eben so verschiedne Auslegungen davon zu Tage fördern, als Warburton und andere Engländer über die bekannte Stelle in Shakespeares „Was ihr wollt," wo der liebekranke Herzog von Illyrien Trost in der Musik sucht:

> „Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
> O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
> Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
> Und Düfte stiehlt und giebt." (Akt I. Sz. 1.)

Es giebt eine gewisse scharfsinnige Verworrenheit — (fast möchte ich sagen: scharfsinnige Albernheit, wenn dieser Ausdruck nicht zu hart befunden werden dürfte) die ihr höchstes Vergnügen darin zu finden scheint,

die klarsten Gedanken der Dichter, durch unerbetne Zuthaten zu trüben und zu verwirren, weil sie denn doch dadurch paradox werden.

Dass die Poesie unendlich vielseitiger sey, als die Mahlerey und Bildhauerkunst, die selbst auf ihrer höchsten Stuffe doch immer nur die Reflexion erregen können, gerade weil sie nur von diesem Standpunkte aus zu denken sind, das hat man freylich von jeher wenigstens nicht abgeleugnet, wenn man es auch nicht eben als einen folgereichen Satz sollte bedacht und bey der Kritik der Künste und der Darstellung ihres wechselseitigen Verhältnisses angewandt haben. Allein nicht blos die Poesie, sondern auch die Musik behauptet dies Uebergewicht über jene Künste. Man nehme nur z. B. die mit der höchsten Energie, der reizendsten Mystik und konsequentesten Zartheit aufgefasste Idee der Mignon in Göthe's Meister, und man wird gestehen müssen, dass auch die trefflichsten Plastiker ihre Kunst vergeblich aufbieten würden, um uns ein durchaus genügendes Gemählde von ihr zu entwerfen, vielleicht schon deshalb, weil das determinirte Auftreten in einem engen Moment die Darstellung jener Mystik, die sich nur in willkührlicher Beweglichkeit zu gefallen scheint, unmöglich machen dürfte. Allein die Musik wird diese Aufgabe eben so vollkommen zu lösen im Stande seyn, als es die Poesie vermochte, denn es giebt keine ästhetische Idee, für die sie nicht die reinste Form hätte, welche dem äussern Sinne zwar immer zu wechseln scheinen mag, dem innern aber immer nur die ewige und ursprünglich Eine seyn wird, welches sie nicht seyn könnte, wenn nicht der mannigfaltigste Wechsel aus ihr hervorzugehen vermöchte. Auch that die Musik die Kraft, selbst das in Darstellung jenes poetischen Wesens auszusprechen, was der Dichter weise verschweigen musste, woran man eben, nach Schillers treffendem Epigramm, den Meister erkennt *).

Der Charakter der Nationen redet deutlich in ihren Künsten, und besonders in ihrer Musik, von der man noch bey allen Völkern, wenigstens leise Spuren und Andeutungen gefunden hat. — —

Der Charakter der italienischen Musik ist Gefälligkeit, die in ihrer höchsten Bildung Anmuth wird. Der erstern ist es genügend, nur für den Moment zu ergötzen, dem Ohr zu schmeicheln und den Sinnen wohlzuthun, wie dies etwa bey Martins Lilla (Cosa rara) der Fall ist; die zweyte, die sich in ihrer willkührlichen Weichheit so wohl gefällt, durch das gediegene Ebenmaas und die klare Fülle nicht blos dem Ohr und den Sinnen schmeichelt, sondern auch das Herz selbst in seiner Mitte ergreift, scheint mir vorzüglich in Cimarosa's Werken, besonders in seiner heimlichen Ehe angetroffen zu werden. Auch ist es, dünkt mich, ganz derselbe Geist, der in Cervantes Werken wehet, und es ist gar nicht unmöglich, dass derjenige, der die Galatea noch nicht verstanden — in so weit ein Kunstwerk verstanden werden soll — sie durch Cimarosa's Musik verstehen lerne.

Der Charakter der spanischen Musik (die gewiss weit reicher ist an Schätzen, als man im Allgemeinen glauben mag) erscheint

*) „Jeden anderen Meister erkennt man in dem, was er ausspricht,
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls."

(S. Schillers Musenalmanach für 1797, S. 177. —)

mir als Mystik tiefer Sinnlichkeit. Diese Nation, deren bedeutungsvoller, verschleierter Charakter auch jezt noch nicht gänzlich ergründet seyn dürfte, scheint die Musik ganz eigentlich dazu erwählt zu haben, die reizendsten Geheimnisse der Liebe auszusprechen, die die Sprache nicht immer ohne Unbeholfenheit und Härte darstellen kann. Ihre Musik ist meistens von mimischem Tanz begleitet, der sich auf eine fast zu ausdrucksvolle und zu wenig allegorische Art an sie anschliesst, und das, was die Musik nur andeuten konnte, dem Gefühl des Zuschauers noch näher bringt. Ein bekannter neuerer Schriftsteller, Hr. Chr. Aug. Fischer, liefert uns in seiner so vielseitig anziehenden „Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua“ (Berlin 1799.) ein sehr lebendiges Gemählde von den üppigen Tänzen Voleros (S. 396. ff.) und den auch unter uns bekannten Fandangos, und giebt hier überhaupt manche glückliche Andeutung *) über die Richtung des spanischen Kunstcharakters. Er sezt in einer Anmerkung (S. 399.) eine Nachricht hinzu, die vielleicht für manchen deutschen Musiker interessant seyn möchte: „Man hat die Musik von unsern Tänzen für die Guitarre und den Gesang unter dem Titel: Modo facil para aprender el ayre volero en la guitarra, y arreglar la voz. Bey Fernandez und Comp. (die Jahrszahl ist nicht bemerkt.) Dieses Werk ist meines Wissens, in Deutschland noch nicht bekannt geworden, und doch dürfte es vielleicht manchen wichtigen Aufschluss über den musikalischen Charakter der Spanier geben, der für uns noch mancher Aufhellung bedarf. Wir, die wir so gar sehr gefällig sind gegen die Kunstwerke fremder Völker und uns oftmals fast nicht früh genug mit ihnen bekannt machen zu können glauben, wir würden den gerechten Vorwurf der Inkonsequenz fürchten müssen, wenn wir nicht auch Theilnahme für die ästhetischen Produktionen dieses Volkes fassen wollten **).

---

*) Interessante Bemerkungen über spanische Musik hat auch ein sehr schätzbarer Virtuos und Compositeur, der eine Zeit lang in Spanien gelebt hat, in unsrer Zeitung gegeben, Jahrg. I, S. 391-95, und 401-5, wo auch in einer Notenbeylage die Musik zu verschiedenen spanischen Nationaltänzen, mit und ohne Gesang, mit und ohne Kastagnetten, gegeben worden ist.

d. Redakt.

**) Woher kommt es, dass wir noch so gar wenig wissen von den Werken eines Quevedo, Lope de Vega, Calderon u. s. w. während selbst der mittelmässigste Roman, den eine französische Feder hingeworfen, mit ziemlicher Gewissheit auf einen Uebersetzer rechnen darf? Vermuthlich weil es bey den erstern mit einer geläufigen Feder und tüchtigem Lexikon keinesweges abgethan ist, sondern ein reingestimmter poetischer Sinn und besonnener kritischer Geist erforderlich seyn dürfte, der ein Kunstwerk nur nach der Uebereinstimmung mit sich selbst; nicht aber mit der herkömmlichen Maasse befragt. Wohl weis ich, dass jene angegebenen drey Schriftsteller keinesweges auf klassisches Ansehen Anspruch machen dürfen, dass z. B. Quevedo nicht selten durch Geziertheit frostig wird und durch Lope's ungeheuere Fruchtbarkeit den meisten seiner Schöpfungen eine gewisse Sicherheit mangelt, allein dadurch wird ihre Wichtigkeit für uns keinesweges aufgehoben, da der leztere besonders unser etwas-ärmliches Lustspiel nicht wenig bereichern könnte. Und, wenn wir denn nun auch blos klassische Werke übersetzen wollen, warum entziehen wir denn unsre Aufmerksamkeit selbst den Werken des einzigen Cervantes, ich meine seiner Galatea, Numantia, Persiles? — Wie manches Lied voll Zartheit und Tiefe mag nicht dort in jenem schönen Lande noch die Herzen erfreuen, ohne dass eine treue Nachbildung auch zu uns zu sprechen wagte, und es uns wenigstens ahnden liesse, was es seyn müsse in seiner ursprünglichen Gestalt! Wie verdient machte sich z. B. Herder durch die Mittheilung einiger spanischer Romanzen, in denen der ächte Geist romantischer Poesie lebt, und an die entflohenen Zeiten der fantastischen südlichen Chevalerie erinnert. (S. Volkslieder, Leipzig 1778. 2 Theile.)

Man verzeihe diese lange Anmerkung, die man indess auch in dieser Zeitung nicht am unrechten Orte

Auch bey den **Portugiesen** scheint die Musik diese Richtung zu der Mystik der Sinnlichkeit genommen zu haben; nur vielleicht noch nicht so gebildet und in sich selbst entschieden, als bey den Spaniern, von denen jene überhaupt manche Eigenschaft angenommen haben, die sich ihnen dann nicht immer so ganz aneignen will. Auch hindert der bekannte gegenseitige Hass, der bey den Spaniern nicht selten in Verachtung übergeht, eine genauere Mittheilung, die ihre ästhetische Kultur sehr befördern dürfte. Ein neuerer Reisender, der sich kein geringes Verdienst erworben, dass er uns so manches Interessante über Portugall mittheilte, sagt von dem portugiesischen Volksliede, es sey beständig klagend, es rede fast immer von den Leiden unglücklicher Liebe, es sey (wie er sich ein wenig unbeholfen ausdrückt) äusserst selten unzüchtig, noch seltner mache es Anspruch auf Witz, den man hier überhaupt allein für die Prosa aufhebe *). Wir werden schwerlich irren, wenn wir bey der portugiesischen Musik ein gleichartiges Streben annehmen, als bey diesen Poesien, die, wenn sie ächte Volkslieder sind, die Musik gleichsam in sich tragen, auch ohne komponirt zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel 1802. 4. 43 Bogen nebst 11 Kupfertafeln. (Preis 4 Rthlr.)

Ohngeachtet die meisten in diesem Werke abgehandelten Gegenstände mehr in die Physik, als in die Musik einschlagen, so wird doch — nicht eine eigentliche Recension, aber eine vollständige Anzeige davon hier nicht am unrechten Orte seyn, da wohl jeder Musiker und Instrumentmacher, der auf einige Bildung Ansprüche macht, sich gern einige physikalische Kenntnis der von seiner Kunst weiter zu bearbeitenden Materialien wird verschaffen wollen.

Unter allen Theilen der Naturkunde ist wohl keiner so sehr vernachlässigt worden, als die Theorie des Schalles und Klanges, indem zwar über einzelne Gegenstände derselben sich hier und da vortreffliche Abhandlungen, besonders von Daniel Bernoulli, L. Euler, La Grange, Lambert und Giordano Riccati finden, aber über das Ganze noch kein einziges nur mittelmässiges Werk vorhanden war. Bey den meisten Schriftstellern ist sogar nicht einmal der erste Begriff von einem Schalle richtig gewesen, indem man das Wesen desselben allein in einer zitternden Bewegung der Luft gesucht hat, da doch alle andere uns bekannte Materien ebensowohl als die Luft, und meistens noch weit stärker, im Stande sind, solche zitternde Bewegungen anzunehmen und weiter zu verbreiten. Auch haben die meisten physikalischen und musikalischen Schriftsteller von einem Klange ganz unrichtige Begriffe gehabt. Ein Klang unterscheidet sich nämlich von einem jeden andern Schalle durch Gleichförmigkeit und Bestimmbarkeit der Bewegungen; viele haben aber geglaubt, der wesentliche Unterschied desselben von einem jeden andern Schalle bestehe in einem Mitklingen der in der natürlichen Zahlenfolge

---

zu treffen glauben wird, wenn man bedenkt, dass ohne genaue Kenntnis der Poesie eines Volks, auch über die Musik desselben nur oberflächlich geurtheilt werden kann. Auch sollen wir ja die Kunst in ihrer Allseitigkeit lieben, und Poesie und Musik sind sich ja so innig verwandt, dass sie selbst dann noch gleichsam auf einander hindeuten, wenn sie allein zu würken scheinen.

*) S. die Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal, vom Dr. G. F. Link. Kiel, 1801. In dem Abschnitt, Reise nach Serra de Marao, Th. II. S. 101.)

enthaltenen Töne mit einem als die Einheit anzusehenden Grundtone, (welches Mitklingen doch nur in einzelnen Fällen sich zeigt), und haben daraus, ganz der Natur zuwider, sogar alle Grundsätze der Harmonie herleiten wollen. Der Grund von diesen Vorurtheilen, und überhaupt von der so einseitigen Behandlung der Akustik lag, nach dem Verf., hauptsächlich darin, weil man fast nur die Schwingungsgesetze einer Saite kannte, nicht aber die, welche andern klingenden Körpern zukommen, und also die Eigenschaften einer Saite, als eine Art (species) von klingenden Körpern, mit Unrecht einem jeden Klange zueignete. Im gegenwärtigen Buche hat Hr. Chladni die Akustik so allgemein als möglich vorzutragen gesucht, mit gleicher Rücksicht auf alle Arten von klingenden Körpern, und mit Benutzung alles dessen, was von andern und von ihm selbst hierin entdeckt worden ist. Da bey manchen Lesern keine beträchtlichen physischen und mathematischen Vorkenntnisse zu erwarten sind, so hat der Verf., um niemanden durch scheinbare oder wirkliche Schwierigkeiten abzuschrecken, sich bemühet, überall so deutlich zu seyn, als es die Natur der Sache selbst nur immer erlaubt, und von sehr schwierigen Untersuchungen meistens nur die Resultate angegeben, aber für diejenigen, die noch mehr in das Innere der Wissenschaft eindringen wollen, bey jeder Gelegenheit die Schriften angezeigt, aus welchen sie noch weitere Belehrung erhalten können.

Es ist dieses Werk der batavischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Haarlem gewidmet worden, weil die Gesellschaft für dieses Jahr eine genauere Untersuchung der von Hrn. Chl. entdeckten Schwingungen einer Scheibe als Preisaufgabe vorgelegt hatte, und er die Bedingung, nichts von dem Inhalte einer Schrift, die zur Konkurrenz kommen soll, vorher durch den Druck bekannt zu machen, nicht erfüllen konnte, und es also für das schicklichste hielt, diesen um die Naturkunde so wohl verdienten Männern nebst Mittheilung der im gegenwärtigen Buche enthaltnen Bemerkungen über denselben Gegenstand auf diese Art seine Achtung zu bezeigen.

In der Vorrede erwähnt Hr. Ch. diejenigen, welche am meisten zur Erweiterung der Akustik beygetragen haben; zeigt an, was er als literarisches Eigenthum ansehe; dankt denen, die ihm zur Bearbeitung akustischer Gegenstände behülflich gewesen sind, und warnet vor einigen gewöhnlichen Vorurtheilen. Hierauf liefert er einige Nachrichten zur Geschichte seiner Entdeckungen, und sodann eine Anzeige des Inhalts.

Nach einer in der Einleitung gegebenen Erklärung der Worte: Schall, Klang, Geräusch, Ton u.s.w. wird die Akustik so abgehandelt, dass 1) die allgemeine Tonlehre, 2) die Gesetze der eigenthümlichen Schwingungen elastischer Körper, oder die Klanglehre, 3) die Gesetze der mitgetheilten Schwingungen, oder die Lehre von der Verbreitung des Schalles, 4) die Lehre von der Empfindung des Schalles vorgetragen wird. Der erste Theil kann füglich als der arithmetische Theil, der zweyte und dritte als der mechanische, und der vierte als der physiologische Theil der Akustik angesehen werden.

Schon aus dem ersten Begriffe von einem Tone folgt, dass es ganz unnatürlich ist, wenn man, wie es in den meisten physikalischen und musikalischen Lehrbüchern geschehen ist, und noch geschieht, die Tonlehre nicht von der Klanglehre absondert, und die Theorie der Töne aus den Schwingungen einer Saite herleiten will. Ein Ton ist eine gewisse Geschwindigkeit der zitternden Bewegung, und ein Tonverhältnis ist ein Verhältnis zweyer solchen Geschwindigkeiten gegeneinander; es liegt also bey deren Beurtheilung und bey deren Anwendung auf Harmonie schlechterdings nichts daran, was für Körper es sind, die in diesen Geschwindigkeiten zittern, und nach was für Naturgesetzen sich deren Bewegungen richten. Die Tonlehre ist also ein rein-arithmetischer Gegenstand. Das Gehör em-

pfindet nämlich die Zeitverhältnisse der successiven Bewegungen fast eben so, wie das Auge durch die Verhältnisse coexistirender Gegenstände im Raume auf mannigfaltige Arten afficirt wird, ohne dass man zu dieser Empfindung erst nöthig hat, vermittelst irgend eines Zeit- oder Raummaasses zu untersuchen, was es eigentlich für Verhältnisse sind. Bey dem Vortrage der Tonlehre, als des ersten Theiles der Akustik, war es nothwendig, die Verhältnisse der Töne auf zweyerley Art zu betrachten, 1) wie sie ursprünglich sind, 2) wie sie zu praktischem Gebrauche abgeändert werden müssen. Konsoniren und Dissoniren der Tonverhältnisse erklärt der Verf. blos aus deren mehrern oder mindern Einfachheit; die konsonirenden sind nämlich in den Zahlen 1 bis 6 und deren Umkehrungen unmittelbar enthalten, und befriedigen wegen ihrer Einfachheit das Gehör für sich, sie würden aber, wenn man sich deren allein bedienen wollte, uns durch ihre zu wenige Mannigfaltigkeit ermüden, man bedient sich also auch dissonirender Tonverhaltnisse, d. i. solcher, die weniger einfach sind, sie müssen aber auf etwas Einfacheres Beziehung haben, und zu einfachern Verhältnissen übergehen. Auch folgt das Konsoniren des harten und weichen Dreyklanges schon daraus, weil keine andere Verbindungen von drey oder mehreren Tönen möglich sind, bey welchen jeder Ton gegen alle übrigen konsonirend wäre, so wie auch die verschiedene Würkung der beyden Dreyklänge und die ihnen zukommenden Tonleitern sich schon aus den verschiedenen Graden der Einfachheit derselben ergiebt. Das meiste von dem, was im ersten Abschnitte über die ursprünglichen Verhältnisse der Töne gesagt worden ist, wird zwar musikverständigen Lesern längst bekannt seyn, indessen werden sie doch hoffentlich auch manches Neue oder Brauchbare finden, wie z. B. die Tabelle über die zwischen 1 und 2 enthaltenen Verhältnisse der Töne sowohl in den kleinsten Brüchen als in Decimalzahlen, in Rücksicht auf die Geschwindigkeit der Schwingungen sowohl, wie auf die Saitenlängen des Monochords; ferner einige zum Theil von Fasch entlehnte Bemerkungen über den 7ten, 11ten, 19ten Ton u. s. w. in der mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Reihe von Tönen, und noch manche andere Bemerkungen. Im zweyten Abschnitte zeigt der Verf., dass keine Ausübung irgend einer Folge von Tönen ohne Abweichungen von der mathematischen Reinigkeit möglich ist, und dass diese Abweichungen, welche man Temperatur nennt, nicht etwa, wie schon einige nicht mit den gehörigen theoretischen Kenntnissen versehene Musiker behauptet haben, blos den Tastaturinstrumenten zu Gefallen geschehen, dass auch unter den unendlich vielen möglichen Temperaturen die gleichschwebende am meisten der Natur gemäss, und für die Würkung der Töne vortheilhaft, hingegen die Kirnbergerische unter allen, die jemals vorgetragen worden sind, eine der schlechtesten ist. Die Anmerkungen enthalten einige literarische Bemerkungen, (wo unter andern gezeigt wird, dass auch die Chinesen sich in neuerer Zeit der gleichschwebenden Temperatur bedienen) nebst einigen Erfahrungen über die praktische Ausübung des Stimmens. Wo Hr. Chl. in diesem arithmetischen Theile der Akustik Bemerkungen Anderer zu benutzen für gut fand, sind Marpurg und Mercadier de Belesta diejenigen, denen er am meisten gefolgt ist; die von Euler vorgetragenen Grade der Annehmlichkeit der Tonverhältnisse, so wie auch die von ihm angegebene Reihe von 12 in der Oktave enthaltenen Tönen, welche auf der Formel $2^m 3^1 5^2$ beruht, kann er nicht billigen *).

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Bey dieser Gelegenheit ist wohl zu bemerken, dass bey einem jeden Vortrage der Klanglehre, wenn er auch noch so kurz seyn soll, schlechterdings einer der ersten Sätze dieser seyn sollte, dass jeder klingende

Nachrichten.

Unter Wirtembergs Landstädten ist Kirchheim unter Tek nicht nur wegen einiger Stiftungen für unbemittelte Bürgersöhne, welche Theologie und Medicin studiren, achtungswerth, sondern es verdient auch in Absicht auf Kultur des Geschmacks an Musik den Freunden der Tonkunst bekannter zu werden. Kirchheim wurde der Frau Herzogin Franziska, der Wittwe des unvergesslichen Herzogs Karl, zum Wittwensitze bestimmt. Dies veranlasste seit einigen Jahren mehrere Winterkonzerte, worin sich Dilettanten und Einige von Ihrem Hofstaate hören liessen, und welchen die Honoratioren dieses anmuthigen Städtchens mit Vergnügen beywohnten. Durch die Unterstützung des dort in philosophischer Ruhe lebenden und im Verborgenen so manches Gute würkenden Herrn v. P . . . konnte jüngst das Haydn'sche Passions-Oratorium, „die Sieben Worte am Kreutz," in der Kirche aufgeführt werden. Die Bemühung und der Eifer des dortigen Musikdirektors Bek, eines gebildeten, der Tonkunst ganz lebenden Mannes, bildeten in kurzer Zeit meistentheils aus der dortigen Jugend ein brauchbares Personal für die Kirchenmusik. Bey jener Aufführung, welche aus 18 singenden, und im Ganzen aus 43 Personen bestand, übernahm Hr. Bek die Leitung.

Der Effekt war gross, und die Ausführung übertraf alle Erwartung, denn wegen des entfernten Wohnorts mehrerer Mitspielenden, konnte nur Eine Hauptprobe vorangehen, und dennoch fiel das Ganze zum allgemeinen Wohlgefallen aller Anwesenden aus, wovon schon als Beweis dienen kann die tiefe Stille, die anderthalb Stunden lang unter mehreren Tausend Zuhörern herrschte. Viele waren der damals eingefallenen schlimmen Witterung unerachtet aus Stuttgardt und den umliegenden Gegenden herbeygeeilt. Die verwittwete Frau Herzogin Franziska verliess ihren gewöhnlichen Sommeraufenthalt, um der Aufführung dieses Haydnschen Meisterstücks beyzuwohnen, und erfreute die Versammlung durch Ihre Gegenwart.

Magdeburg. Dem. Schäfer, von welcher schon öfters in Ihren Blättern, auch von strengen Beurtheilern, (z. B. aus Braunschweig) und immer zum Lobe dieser trefflichen Sängerin gesprochen worden, wird bald das Theater ganz verlassen. Als Konzertsängerin war sie schon seit einigen Jahren mit Recht hochgeschäzt und berühmt; nur Enthusiasmus und Liebe für die Kunst führeten sie, seit noch nicht einem Jahre, auf die Bühne, und so durchaus neu es ihr war, ihren vortrefflichen Gesang mit Handlung zu begleiten, so hatte sie es doch in kurzem dahin gebracht, dass sie auch als Schauspielerin achtungswürdig war. Rollen, wie Aspasia im Axur, Konstanze in der Entführung u. dergl. werden wir wohl nicht wieder so zu hören und zu sehen bekommen, wie von ihr; denn woher ein ihr an Talent und Bildung gleiches Frauenzimmer nehmen in diesen, schon an vorzüglich guten Stimmen so armen Zeiten? in Zeiten, wo man deshalb die wenigen vortrefflichen Sängerinnen, besonders wenn sie zugleich gute Schauspielerinnen sind, so fest hält? wo diese wenigen überdies schwerlich Lust haben werden, sich bey einer Direktion zu engagiren,

Körper vielerley schwingende Bewegungen annehmen kann, bey welchen die Theile, in welche er sich auf eine regelmässige Art eintheilt, sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen so bewegen, dass allemal ein Theil disseits der natürlichen Lage sich befindet, während der benachbarte jenseits ist, wobey also die Gränzen solcher Theile, welche man Schwingungsknoten nennt, ohne Bewegung bleiben, und dass jede mögliche Schwingungsart gegen die übrigen in bestimmten Tonverhältnissen steht. Hierauf kann gezeigt werden, was für Schwingungen und Tonverhältnisse bey jeder einzelnen Art von klingenden Körpern Statt finden.

die eher für alles, als für das Wesentlichste, Kassa zu haben scheint, und vor einem Publikum aufzutreten, dessen entscheidende Ueberzahl (die Verständigsten schreyen auch hier, wie überall, am wenigsten) das Vortrefflichste kalt, und das Miserabelste, wenn es nur zuweilen einen faustdicken Spass giebt, mit Jubel aufnimmt? —

Miscellen.

Die von J. J. Rousseau, zwar nicht zuerst aufgeworfene, aber doch zuerst mit Scharfsinn vorgetragene, mit glänzender Beredsamkeit, und mit, wenn auch mehr der Zahl, als dem Gewicht nach, beträchtlichen Gründen beantwortete Frage: Haben die Alten in ihrer Musik Harmonie gehabt — das heisst, um nicht um Worte zu streiten: haben sie verschiedene musikalische Gedanken künstlich, nach gewissen Regeln, zu Einem gleichzeitigen Ganzen verbunden, als solches bearbeitet und aufgestellt —; oder ist die künstliche Harmonie nicht vielmehr ein Produkt gothischer Barbarey? Diese Frage ist zwar schon von Mehrern ziemlich befriedigend, theils aus der Natur der Sache, theils aus historischen Gründen beantwortet, und Rousseau's Nein, die Alten hatten nur Melodie, keine Harmonie — oder wie Andere, von den Gegnern gedrängt, hinzusetzten: sie hatten nur eine durch die Natur der Singstimmen und Instrumente nothwendige, nicht künstliche Harmonie — ist als eine in Uebereilung ausgesprochene und dann mit Scharfsinn und Hartnäckigkeit vertheidigte, grundlose Paradoxie bey Seite gelegt: aber es sind die allerdings wenigen Stellen der Alten, durch welche sie geradezu widerlegt wird, so viel ich weis, noch nicht ausgehoben und in ihr gehöriges Licht gestellt worden. Ich setze deswegen Eine derselben hierher, die ich noch nirgends angeführt gefunden habe, und die mir auffiel, als ich jezt Cicero's Schrift De Republica, freylich nicht, um musikalische Bemerkungen darin zu suchen, durchlas. Cicero sagt L. II. Sic ex summis et mediis et infimis interjectis ordinibus, ut sonis, moderatam ratione civitatem. Consensu dissimiliorum concinere, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam. Erwäget man, dass diese Stelle gerade beym Cicero stehet, der in seiner stets erwogenen, geglätteten Diktion kein Bild duldet, das sich nicht in seine Glieder zerlegen und so anwenden liess: so hat man hier, wie mirs scheint, eine gründliche Widerlegung jener Hypothese, die zugleich alle Ausflüchte versperrt, indem sie zugleich eine vollständige Definition dessen giebt, was auch wir Harmonie nennen, und worüber eigentlich gestritten wurde.

Ueber die musikal. Beylage No. VIII.

Sie enthält eine sehr angenehme Romanze aus der komischen Oper Une folie von Bouilly und Mehül, die vor einigen Monaten zuerst auf das pariser Theater gebracht und mit dem grössten Beyfall aufgenommen worden. Mehr über diese Oper ist im 33sten Stück dieser Zeitung gesagt. Der Auszug ist vom Komponisten selbst verfasset.

d. Redakt.

(Hierzu die musikal. Beylage No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. VIII.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

ROMANZE

aus der Oper: Une Folie, von MÉHUL.

Allegretto.

Harfe oder Fortepiano.

Je suis en - cor dans mon prin - tems a - ban - don - née et sans dé - fen - se; au plus ha-

Noch grünet mei - nes Le - bens Mai, und ein - sam in den ö - den Mauern lässt mich ver-

bi - le des ty - rans on me confi - a dès l'enfan - ce. Vous qui pro-té-
schmitzte Ty - ran - ney die Blüthe des Lebens vertrau - ern. Ihr himm-lischen

f pp

gez les a - mours, ve-nez ve - nez à mon se-cours, ve-nez ve-
We - sen, hört mich! O kommt, o kommt! euch trau - e ich! o kommt, o

nez à mon se - cours, ve-nez ve - nez à mon se - cours, ve-
kommt! euch trau - e ich! o kommt, o kommt, euch trau - e ich! o

nez - ve - nez à mon se - cours! -
kommt, o kommt! euch trau - e ich!

f

f

Dans la con-trainte et le dé - pit se - rai - je tou-
Von fremden Lau - nen stets ein Spiel, ist all mei - ne

p

p

jours en - chai - née; je ne sais quoi tout bas me dit que pour le plai-
Ju - gend ver - loh - ren; doch lehrt mich lei - se mein Ge - fühl, ich sey für die

sir je suis né - e. Vous qui pro-té - gez les a - mours,
Freude ge - bo - ren. Ihr, himmlischen We - sen, hört mich!

f *f*

ve-nez ve-nez à mon se-cours, ve-nez ve-nez à mon se-cours, ve-nez ve-
O kommt, o kommt! euch trau-e ich! o kommt, o kommt! euch trau-e ich! o kommt, o

pp *pp*

nez à mon se-cours, ve - nez ve - nez
kommt! euch trau-e ich! o kommt, o kommt!

FLORIVAL.

à mon se - cours! Gui - dé par le dieu des a - mours, bel - le, je
euch trau - e ich. Ge - sandt von ih - nen, hö - re mich! zu dei - ner

viens à ton se - cours, je viens je viens à ton se - cours, je viens je
Ret - tung kom - me ich, zu dei - ner Ret - tung kom - me ich! zu dei - ner

viens à ton se - cours!
Rettung kom - me ich!

f

f

ARMANTINE.

Quel-le voix en-i-vre mon coeur? ah! pour moi quel heureux présa-
Wel-che Stim-me? wie durch mein Herz die freund-li-chen Ahn-dun-gen be-

p

ge! trouve-rai-je enfin le bon-heur a-près un si dur escla-va - ge?
ben! Hoffnung naht, es schwindet der Schmerz, es endet das sclavische Le - ben!

Vous qui pro-té - gez les a - mours, ve - nez ve - nez à mon se-
Ihr himmli - schen We - sen, hört mich! O kommt, o kommt! euch trau - e

f pp

FLORIVAL.

cours, venez ve - nez à mon se - cours, ve - nez ve - nez à mon se - cours! Guidé gui-
ich! O kommt, o kommt! euch trau-e ich! O kommt, o kommt! euch trau-e ich! Ge - sandt von

CARLIN.

Fi - ez vous, fi - ez
Ja doch, ja! ja doch

dé par le dieu des a - mours je viens je viens à ton se - cours, je viens - je
ih - nen, hö - re mich! zu dei - ner Ret - tung kom - me ich! zu dei - ner

vous au dieu des a - mours! nous ve - nons à vo - tre, se - cours! nous ve-
ja! sie hör - ten dich! dich zu ret - ten kom-me auch ich! dich zu

ARMANTINE.

viens à ton se - cours! ve - nez, ve - nez à mon se-
Ret - tung kom - me ich! O kommt, o kommt! euch trau - e

nons à vo-tre se - cours!
ret - ten komme auch ich!

cours! venez, à mon se - cours.
ich! O kommt, euch trau - e ich!

FLORIVAL.

je viens je viens à ton se - cours.
zu dei - ner Rettung kom - me ich!

CARLIN.

nous ve - nons à vo - tre se - cours.
dich zu- retten kom - me auch ich!

p f

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Septemb. N°. 50. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Was die französische Musik betrift, so ist es nicht zu leugnen, dass sie im Allgemeinen weder dem Gefühl des Laien, noch dem Geschmack des Kenners zusagen kann, weil bey den meisten Komponisten weder jene tiefe Empfindung, noch das geläuterte Urtheil anzutreffen seyn dürfte, welche wir bey deutschen und italienischen Meistern wahrnehmen. Entweder sind ihre Kompositionen Resultate einer einseitigen sensualen Aesthetik, die aber sich selbst verkennt, und allein durch das sogenannte Schmelzende (welches ein sehr passender Ausdruck ist) dem Sinne schmeichelt, oder nur Resultat einer durch Konvenienz beschränkten Reflexion und Räsonnements, oder wohl gar dieses Räsonnement selbst, statt der Worte in Tönen künstlich genug dargestellt. Mir wenigstens ist eine gewöhnliche französische Sonate nicht selten wie eine Rede vorgekommen, die eben kein sonderliches Interesse hat, hinüber und herüber spricht und leider gar das Ende nicht finden kann, wenn auch die Geduld des Zuhörers es schon längst gefunden hat. Im erstern Falle, (bey der Ansicht einer einseitigen sensualen Aesthetik) geht der Komponist darauf aus, den Geist der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Effekts hinzugeben, und statt ihn zu erheben zur Sicherheit und Klarheit, stimmt er ihn herab zur Unbestimmtheit und Laxität; im zweyten regt er nur die Reflexion auf — an welche der Musiker sich überhaupt nicht wenden soll, wie ich bereits oben (St. 26, S. 418. ff.) zu zeigen suchte — aber er befriedigt auch sie nicht einmal, wir mögen nun auch noch so oft mit Fontenelle unser: Sonate que me veux-tu? ausrufen. Sie geht an uns vorüber, wie eine frostige Deklamation, die nur die Luft bewegt, aber nicht das Herz.

Uebrigens ist es durchaus nicht zu verkennen, dass sich einige neuere französische Musiker mit Glück über diese engen Gränzen geschwungen haben, und wenn sie auch noch ziemlich fern von dem Gipfel seyn sollten, auf dem wir die Heroen der deutschen und italienischen Musik erblicken, so gewähren sie doch einige Hoffnung, dass sie ihn einst noch werden erreichen können. So fehlt es z. B. Mehül keinesweges an Kühnheit und Geist; nur Schade, dass ihn die erstere zuweilen zur Bizarrerie verleitet und der leztere nicht reich genug zu seyn scheint, um ihm für immer Fond genug zu gewähren; so wie man denn überhaupt schon jezt einige Plagiate in seinen Werken bemerken muss. Seine Oper: Euphrosyne ou le tyran corrigé hat ihn auch in Deutschland, doch nicht eben zu seinem Vortheile bekannt gemacht, denn wenn gleich auch hier manche Parthien kraftvoll durchgeführt sind, so ist doch die Anstrengung, ja selbst die Mühe noch viel zu sichtbar, als dass sich hier ein reiner Genuss erwarten liesse. Ungleich höher steht sein Ariodant, der, wenn das Ganze so ist wie die wenigen einzelnen Theile, die ich erst seit Kurzem kennen zu lernen Gelegenheit hatte, einer ungetheilten Aufmerksamkeit werth seyn möchte. —

Cherubini's Nähe wird ohne Zweifel gleichfalls viel dazu beytragen müssen, dass sich auch

in Frankreich ein reinerer Sinn für ächte Musik zeige, und es ist wenigstens schon ein gutes Zeichen, dass man die herrliche Komposition der deux journées mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen hat *). Das Allerschlimmste wäre indess wohl, wenn man die genannte Oper nur so obenhin goutirt hätte, wie man sich etwa einmal die Fausse magie von Gretry, les Prétendus von Lemoine, les Dettes von Dalayrac und andere Stücke der Art gefallen lässt, wenn man gerade nichts anders hat. Wir wollen diesen traurigen Befürchtungen keinesweges Raum geben, obgleich die Versündigung an unsrer Zauberflöte, die bekanntlich unter dem Titel les mysteres d'Isis, verstümmelt und zerrissen zu Paris aufgeführt worden ist, nicht eben als eine gute Vorbedeutung für jene Hoffnungen angesehen werden kann. Das Eine hat man zu feyerlich befunden, und ausgestrichen, oder gelinder gemacht; das Andere hat man für zu komisch gehalten, und es ebenfalls ausgestrichen oder etwas seriöser angestrichen u. s. w. Eben solche Verstümmelungen und Ausscheidungen hat sich auch Shakespeare in Frankreich müssen gefallen lassen — (so, dass er, der, wie gezeigt worden, als Künstler so viele Aehnlichkeit mit unserm Mozart hat, nun auch manches harte Schicksal noch mit ihm theilt) — man hat aus seinen Tragödien das Komische hinweggestrichen — z. B. Dücis bey seiner Verarbeitung des Hamlet — und aus seinen Lustspielen, das, was ihnen darin zu tragisch oder pathetisch schien, ohne zu bedenken, dass durch die unendliche Kunst des Dichters das Tragische und Komische so glücklich zu einem Gusse vereint wurde, dass, streng genommen, weder das eine noch das andere als etwas für sich bestehendes überblieb, sondern die mannigfaltigste und blühendste Romantik daraus hervorsprosste. (Man vergleiche das, was ich in No. 26. dieser Zeitung S. 425. über diesen Gegenstand gesagt habe.) Bey der Zauberflöte war indess, wie mich dünkt, jener innere Zusammenhang der einzelnen Theile so klar und in die Augen leuchtend, dass es in der That von jenem unberufenen Umarbeiter eine arge ästhetische Myopie voraussezt, die, so lange sie noch nicht durch gute Hülfe von aussen her, den organischen Zusammenhang und die technische Untheilbarkeit eines Kunstwerks zu entdecken im Stande ist, nicht wagen sollte, über bedeutende Kompositionen deutscher Meister, vielweniger über die eines Mozart zu urtheilen.

Ich wiederhole indess, um auch nicht den entferntesten Anschein einer Ungerechtigkeit gegen die Musik der Franzosen auf mich kommen zu lassen, dass dies einzelne Beyspiel, so ungünstig es auch ist, im Ganzen doch nur wenig entscheiden mag, und es steht zu hoffen, dass selbst ein grosser Theil des pariser Parterra, mit mir das deleatur über jene Bearbeitung aussprechen würde, wenn sie unser musikalisches Kunstwerk von einer gebildeten Schauspielergesellschaft hätten aufführen sehen. Deshalb ist es denn auch für jeden deutschen Kunstliebhaber, der es mit dem ästhetischen Sinne andrer Nationen gut meynt, ein trauriges Ereignis, dass die deutsche Opergesellschaft, die sich im Herbst 1801 nach Paris verpflanzte, einen so schleunigen Abschied nehmen musste, denn von hier aus hätte unendlich viel für den Geschmack der Franzosen gewürkt werden können. Allein, so sehr auch diese vereitelte Hoffnung zu bedauern ist, so

*) Mit Vergnügen ersehe ich aus dem Intelligenzblatte dieser Zeitung, dass im Breitkopf- und Härtelschen Verlage ein vollständiger Klavierauszug von dieser Oper erschienen ist. Auch ist die Oper nun fast auf allen einigermaassen bedeutenden deutschen Operntheatern, und überall mit vielem Beyfall gegeben worden.

wird doch der Billigere gestehen müssen, dass nicht Mangel an Theilnahme von Seiten des pariser Publikums, sondern Mangel an Besonnenheit von Seiten der Direktion dieses Theaters den schnellen Schiffbruch desselben veranlasste.

Dass die Engländer einen so auffallenden Mangel an ausgezeichneten musikalischen Genies darlegen, muss uns allerdings bey dem ersten Blicke um so mehr befremden, je grösser die Reihe ihrer Dichter und Redner ist. Die Blüthe des künstlerischen Geistes, das herrliche Streben nach dem Ewigen und Dauernden, die tiefe Verachtung jeder frostigen Kleinlichkeit und einengenden Sklaverey zeigte sich nirgends so üppig und stark, als unter Jakob I und der jungfräulichen Elisabeth. Die Früchte dieses Geistes liegen vor uns in den mannichfaltigsten Formen, und die köstlichste, in der sie alle vereint sind — Shakespeare. Aber die Musik hält mit dem Fortgange der Poesie nicht gleichen Schritt, so wie sie sich immer nur dann erst offenbart hat mit allen ihren reizenden Geheimnissen, wenn der Tempel der Poesie schon gross und kühn dastand, und bekränzt von den Menschen allen, die den Sinn für das Heilige von dem gütigen Geschick empfangen haben. Eben so war es in Deutschland. Schon längst hatte der rüstige Opiz in rauhen aber kräftigen Tönen seines Vaterlandes gesungen, schon hatte der wackere Fischart, (der es allerdings verdient von den gewöhnlichen modernen Kritikern gescholten zu werden,) der kühne Flemming, der sinnreiche Moscherosch (Philander von Sittewald) der fromme Andreas Gryphius, der Poesie manche nie verblühende Kränze gebracht, schon fing an, unter Lohenstein's und Hoffmannswaldau's Konsulat, die Kunst in Künstlichkeit, die freye Grazie in wilde Unart überzugehen, und noch hatte sich kaum eine Spur von ächter Musik gezeigt *). Sie war erst die Frucht einer spätern, glücklichern und schönern Zeit, die ganz unabhängig von den äussern ungünstigen Verhältnissen, sich in sich selbst ausbildete. In Deutschland war die Kunst im steten Fortschreiten, während sie in England nach Shakespeare, unter dem sie ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, nach und nach fast ganz zu verschwinden schien, oder doch wenigstens auf mannigfaltig irren Wegen wandelte, so dass denn auch zu der Zeit, als in unserm Vaterlande die Kunst mit Kraft und Schönheit immer blühender, wenn gleich fast unbemerkt, emporschosste, in England ein unsicheres Schwanken, und rücksichtsvolles Hinarbeiten nach falschen Zwecken den wahren ästhetischen Sinn zu lähmen anfing. Zu dieser Zeit, wo bey uns ein Gluck, Graun, Bach, Händel, Hasse und andere Männer aufstanden, deren ehrwürdige Namen dem Freunde der Musik immer unvergesslich seyn werden, zu dieser Zeit, wo sich die Erscheinung der Musik auch in England hätte hoffen lassen sollen, war sie fast entfernter noch von diesem Lande, als jemals, oder sie erhielt sich doch nur als das Eigenthum von sehr wenigen einzelnen Individuen. Hierzu kommt denn nun noch die Eigenthümlichkeit im Charakter der Britten überhaupt, ich meyne ihre zwar tiefe und achtungswerthe, aber doch höchst einseitige Receptivität für das Pathetische. Die kräftige Darstellung eines reinen Leidens, wo die Naturnothwendigkeit mit der Göttlichkeit im Menschen streitet und die lezte siegreich hervorgeht, — die Darstellung solcher Scenen ist es, die sie mehr oder minder ausgebildet, in ihren Dichterwerken anzutreffen wünschen, die sie selbst da nur zu

*) In der Sammlung der (keineswegs ganz unwitzigen und unmerkwürdigen) Lustspiele des zittauer Schulrektors Weiss, der in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebte, findet man die Kompositionen einiger Lieder, worauf ich meine Leser verweisen will, wenn sie sich einmal an altväterlicher Einfalt erbauen wollen.

finden meinen, wo sich ihrem Blicke unendlich mehr darstellen würde, — im Shakespeare. Auch aus seinen Werken scheint man nur die Scenen auszukörnen, in denen jene Neigung zum Pathos Nahrung zu finden glaubt, und man weis es ja, wie sehr sich die Commentatoren jenes Dichters, ein Johnson, Steevens, Warburton, Grey u. s. w. bemühet haben, dergleichen Stellen im Hamlet, Makbeth, Othello u. a. zu bezeichnen und hervorzuheben, während man es recht christlich zu beklagen schien, dass Shakespeare sein Genie nicht einzig für diese Darstellungen verwandt habe. Man vergass ganz, dass bey dem ächten Dichter diese ausschliessliche Tendenz zum Pathetischen gar nicht gefunden werden könne, die sich nur gewöhnlich bey dem Anfänger vorfindet, der das Schöne immer nur in seinem Triumph über alles Widerstrebende darstellen möchte, ohne zu bedenken, dass das ruhige Schöne nichts weiss und wissen mag von Kampf und Sieg, Ovationen und Triumphen.

Wenden wir diese monotonische Vorliebe für das Pathetische auf die Musik der Engländer an, so, dünkt mich, bekommen wir Aufschluss genug über die notorischen Mängel ihrer Musik.

Die Musik der **Deutschen** hat der Stuffen viele durchwandeln müssen, ehe sie die Höhe erreichte, auf der wir sie jezt erblicken. Viele Namen sind verhallt, die einst galten, viele Werke untergegangen, die einst als Produkte der Kunst verehrt wurden. Es ist sehr natürlich, sehr gerecht, dass sie vergessen sind; aber demjenigen, der einmal eine Geschichte der deutschen Musik zu schreiben wagen sollte, wird die Mühe dadurch gar sehr erschwert werden: denn er darf sie keinesweges übersehen, weil auch das Verfehlte einer Charakteristik bedarf, um den wunderbar verschlungenen Weg zu bezeichnen, den die Deutschen nehmen mussten, ehe sich ihnen der Vorhang öffnete, hinter dem sie das Schöne ererblickten. Rohheit, Gemeinheit, sogenannte Natürlichkeit, kalte Künstlichkeit, die den Fleiss nicht überwunden, Ueberladung, Bizarrerie aller Art: — meine Leser werden sich, leider ohne alle Mühe, so mancher vaterländischen Kompositionen erinnern, bey denen irgend eine dieser traurigen Eigenschaften die hervorstechende ist! — Wir müssen einräumen, dass Deutschland gar viele musikalische Produktionen besitzt, von denen man eigentlich nicht sagen sollte, dass sie die Kritik nicht aushalten, sondern dass die Kritik sie nicht aushält. Des ungeachtet zeichnete diese verunglückten Erzeugnisse des Ringens nach Musik eine Eigenschaft aus, die man bey den damaligen poetischen Versuchen unsers Vaterlandes nur zu oft vermisste: — Originalität. Es ist bekannt genug, dass nicht wenige der damals lebenden ästhetischen Schriftsteller sich selbst und ihre Eigenkraft so ganz und gar vergassen, dass sie selbst bey manchen — etwas voreilig so genannten — Dichtern Frankreichs eine gezwungene Anleihe versuchten, und statt des frischen vaterländischen Grüns, das sich ihnen darbot, die Stirn damit zu kränzen, nach einigen welken Lorbeerblättern des Auslandes trachteten, die — (wie man wohl sagen darf, wenn es gleich ein wenig prosaisch klingt) — höchstens dann unschädlich gewesen wären, wenn man sie zur Kräftigung einer — guten Suppe verbraucht hätte. — — Dieser traurige Vorwurf der Nachahmungssucht lastet auf Deutschlands **Musikern** keinesweges, und gewiss auch schon deshalb konnten sie sich leichter aus ihren Irrthümern emporarbeiten: denn der eigne Irrthum ist gewöhnlich nur ein einfacher, aber der fremde, den wir uns angeeignet, wird meistens zu einem doppelten; zu einem Irrthum im Irrthum. Ein freyerer Geist fing bald an in dieser Kunst zu walten; es war, als bescheide man sich, die harte und rauhe Sprache des Vaterlandes — deren vollendete Ausbildung wir erst Göthen verdanken — schon jezt besiegen zu können, aber im Reich der Töne, die kein Vaterland haben als das Gemüth des Menschen,

hier wollte man Meister seyn; und man ist es wirklich geworden, denn man gab sich der Musik ganz hin, damit sie sich uns ganz wiedergeben könne. Nur durch eine solche ungetheilte Hingebung an die Kunst mit Innigkeit und heil'gem Sinn, mit gänzlicher Vergessenheit aller Vor- und Rücksicht, nur durch einen tiefen, ewig fortglühenden, von keiner feindlichen Kälte des Lebens angefochtenen Glauben an die Kunst, kurz durch den wahren Glauben an diesen Glauben werden wir inne werden „dass sie hoch über der Zeit und dem Raume wohne, lebendig, der höchste Gedanke. Und dann mag immerhin alles im ewigen Wirbel kreisen; der ruhige Geist beharret im Wechsel." — Ganz anders war und ist es noch zum Theil mit der Hingebung an die Poesie beschaffen. Man glaubte genug gethan zu haben, wenn man ihr die Paar Stündchen widmete, die die Berufsgeschäfte übrig lassen, man ging hin zu ihr mit einem Sinn, den die Tagesarbeit abgestumpft hatte, um sich an ihr zu erholen und zu zerstreuen, da man sich doch bey ihr bis zur höchsten Entschiedenheit sammlen soll. Das traurige Dilettantenwesen kam auf, welches das Ansehen hatte, sich so recht eigentlich feindselig der Kunst gegenüber zu stellen, wenn es nicht, wie billig, in seiner eigenen Unbedeutenheit zerfiele, noch eher als es zu diesem Entgegenstreben gelangen kann. — Aber ganz zerfallen, ganz zernichtet ist diese Idee doch noch immer nicht. Man meint, es sey doch gar nicht übel, so nebenher auch den Musen und Grazien zu opfern, da man doch so gar oft gezwungen sey, dunklern, unfreundlichern Wesen zu opfern, aber diese Meinung weis selbst nicht recht was sie meint. Es giebt keinen Dilettantismus in der Kunst. Man ist entweder Künstler, oder man ist es nicht.

Dieses Axiom scheint denn auch wirklich bey der Kultur der Musik in Deutschland, im Ganzen wenigstens, geherrscht zu haben, und die trefflichsten Resultate davon liegen vor uns. Man darf es, ohne Ungerechtigkeit gegen andre Nationen, sagen, dass keiner derselben die objektive Wahrheit der Kunst so klar geworden sey, als den Deutschen. Wir finden in den Werken ihrer ächten Meister auch nicht die entfernteste Spur einer sich einmischenden Persönlichkeit, entfernt ist jede unkünstlerische Beschränkung in Hinsicht des Technischen, entfernt jeder Standpunkt einer unmusikalischen Reflexion, durch den selbst manche höchst bedeutende Werke der italienischen Schule den Charakter der Pittoresken bekommen haben (wie dies z.B. bey einigen Kompositionen Salieri's, Sachini's, Sarti's der Fall seyn möchte); es sind nicht Stücke aus dem Endlichen herausgerissen worden, durch deren Modificirung und Umbildung eine witzige Frivolität zu gefallen sucht: es ist das Unendliche selbst, das sich hier im Endlichen spiegelt, wir erblicken den Charakter ächter Religiosität, das fromme Hinweggeben einer engbegränzten Persönlichkeit, um sich allmälig in dem Unendlichen zu verlieren, ein Universum jenseits und über der Menschheit zu entdecken *).

Diese Tendenz zum Religiösen bezeichnet freylich, wie sich das von selbst ergiebt, nur die auserwähltesten musikalischen Produktionen der Deutschen; allein in den Werken anderer Nationen — (Cimarosa vielleicht ausgenommen, obgleich auch in ihm nur Andeutungen dahin zu erblicken sind) — wird sie in der That gänzlich vermisst, und deshalb ist

*) Ich habe mich hier in den letzten Zeilen der bestimmten Ausdrücke eines neuern Religionslehrers bedient, weil in seinem Werke, wo alles Eins und einig ist, in diesen bestimmten Ausdrücken etwas schlechthin Nothwendiges ist, so dass sie sich durch keine anderen vertauschen lassen.

denn auch in dieser Hinsicht keine Vergleichung zwischen denselben, auch nicht die entfernteste, möglich. Ja, bieten sich uns nicht unter den so genannten Kunstprodukten anderer Völker mehrere dar, die sich mit seltsamer Kühnheit als schlechthin irreligiös verkünden und von diesem Standpunkte aus allein gedacht und gebildet worden sind? die der Kunst spotten, indem sie sich für Kunst ausgeben? mit dem Heiligen scherzen, indem sie nur mit dem Scherz zu scherzen scheinen? — Schweigen wir von ihnen, deren Anblick wir nicht ertragen wollen.

Es thut zuweilen Noth, die Deutschen aufmerksam zu machen auf die Schätze, die sich in ihrem Schoose erzeugt haben, daran zu erinnern, dass selbst die Irrthümer ihrer ehemaligen Meister nur aus der Tiefe des Gemüths hervorgingen und selbst von einer ahndenden Andacht begleitet wurden, dass aber auch diese Irrthümer hinweggenommen sind und der verkündete Tag erschienen in schönem Glanz und ruhiger Wahrheit — mit einem Wort, dass wir Mozart besitzen. Nicht alle scheinen es zu wissen. — —

Tief veracht' ich den Fremdling, der Deutschlands Würde nicht achtet,
Aber wie nenn' ich dich, Deutscher, der Deutschland nicht kennt?

Wahrlich, ein solches Gefühl wird nur zu oft in uns hervorgerufen werden, aber wir werden ihm nicht lange Raum geben, sondern den Blick von diesen einzelnen Erniedrigungen emporheben, um uns an der selbstständig strebenden Kraft im Ganzen zu erfreuen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Fortsetzung.)

Bisher war die Rede nur von den Zeitverhältnissen, in welchen schwingende Bewegungen geschehen können, im Allgemeinen; im zweyten Theile aber, welcher die Klanglehre enthält, wird erklärt, wie die Gestalt eines elastischen Körpers durch dessen schwingende Bewegungen verändert werde, und in welchen Zeitverhältnissen dieses bey jeder besondern Art von klingenden Körpern geschehe. Der erste Abschnitt dieses Theiles enthält allgemeine Bemerkungen über die Schwingungen klingender Körper; es wird nämlich darin gezeigt, wie ein Klang sich von einem Geräusche durch die Gleichförmigkeit und Bestimmbarkeit der Schwingungen unterscheidet; wie jeder Klang verschiedener Modifikationen fähig ist, die von der Beschaffenheit des klingenden Körpers selbst, oder auch von der Beschaffenheit der Körper, von welchen und an welche dieser gestossen oder gerieben wird, abhängen, deren Wesen aber noch ganz unbekannt ist; was für Schwingungsgesetze allen Arten des Klanges und allen klingenden Körpern gemeinschaftlich sind*); wie die Schwingungen klingender Körper mit den Bewegungsgesetzen eines Pendels übereinkommen; wie ein Körper in transversaler oder in longitutinaler Richtung schwingen kann, und wie die Kraft, durch welche er in Bewegung gesezt wird, in eben der Richtung muss angebracht werden, in welcher er schwingen soll. Hierauf werden vom zweyten bis zum achten Abschnitte die Schwingungsgesetze aller Arten von klingenden Körpern, in so weit sie von Andern und von dem Verf. entdeckt sind, abgehandelt. Da die Elasticität eines Körpers als die bewegende Kraft bey einem jeden Klange anzusehen ist, so hat der

*) Man nehme hierüber die Anmerkung im vorigen Stück S. 795.

Verf. für das schicklichste gehalten, die verschiedenen möglichen Arten von klingenden Körpern folgendermassen zu ordnen. Ein klingender Körper kann seyn:

1) für sich biegsam, aber durch Spannung elastisch.
   a) fadenförmig, (Saiten),
   b) membranenförmig, (Pauken- und Trommelfelle).
2) ausdehnbar flüssig, aber durch Druck elastisch, wie die Luft in Blasinstrumenten.
3) steif, und für sich elastisch
   a) fadenförmig,
      aa) gerade, (Stäbe),
      ab) krumm, (Gabeln, Ringe und andere gekrümmte Stäbe),
   b) membranenförmig
      ba) gerade, (Scheiben),
      bb) krumm, (Glocken und Gefässe).

Es dürfte wohl kein klingender Körper nur möglich seyn, der sich nicht sollte unter eine von diesen Rubriken bringen lassen. Im zweyten Abschnitte werden die Schwingungsgesetze einer Saite vorgetragen, und zwar 1) der Transversalschwingungen, welche vielen Lesern zwar schon werden bekannt seyn, wo Hr. Chl. aber zuletzt noch eine neue Entdeckung des Herrn Hofraths Hellwag über einen Fall, wo eine in zwey Theile getheilte Saite einen tiefern Ton giebt, als dieselbe ganze Saite bey ihren gewöhnlichen Schwingungen, hinzugefügt hat; 2) der vom Verfasser selbst entdeckten Longitudinalschwingungen. Der dritte Abschnitt handelt von den Schwingungen einer gespannten Membrane, von welcher man noch nicht viel weiss. Im vierten Abschnitte werden die (in longitudinaler Richtung geschehenden) Schwingungen der Luft in Blasinstrumenten vorgetragen. Nach einigen Bemerkungen über Hervorbringung zitternder Bewegungen vermittelst eines einfachen Schlages oder Stosses in der umher befindlichen Luft, und über die Entstehung eines Klanges bey einem jeden schnellen Strömen der Luft durch eine enge Oeffnung, worin auch das Wesen der Menschen- und Thierstimmen besteht, werden über Rohrwerke, über offene und gedeckte Pfeifen und andere Blasinstrumente, und über die Gesetze, nach welchen sich die Höhe und Tiefe der Töne bey solchen Luftschwingungen überhaupt richtet, Erläuterungen gegeben, sodann die vorzüglichsten Schriften über die Theorie der Pfeifen und Blasinstrumente erwähnt, und zuletzt noch einige Bemerkungen über den durch brennendes Wasserstoffgas in einer Röhre hervorzubringenden Klang hinzugefügt, welcher sich nach eben den Gesetzen richtet, wie andere Luftschwingungen in Blasinstrumenten. Im fünften Abschnitte werden die Schwingungen eines geraden Stabes abgehandelt, und zwar 1) die in sechs verschiedenen Fällen, nachdem nämlich ein Ende des Stabes oder beyde, ganz fest, oder angestemmt, oder frey sind, möglichen Transversalschwingungen, meistens nach Anleitung L. Eulers in Act. Acad. Petrop. 1779, P. 1., bey welcher Gelegenheit auch vom Verf. gezeigt wird, dass die bekannte Erzählung vom Pythagoras, da er die Töne der Hämmer in einer Schmiede mit der Schwere derselben übereinstimmend gefunden haben soll, der Natur nicht gemäss ist; 2) die von Hrn. Chl. entdeckten Longitudinalschwingungen, welche sich nach eben den Gesetzen richten, wie die Longitudinalschwingungen der Luft in Blasinstrumenten, und 3) die später von ihm bekanntgemachten drehenden Schwingungen. Der sechste Abschnitt enthält die Schwingungsgesetze gekrümmter Stäbe. Hier werden die Schwingungen einer Gabel zuerst bekannt gemacht, und der Uebergang der Schwingungen und Tonverhältnisse eines geraden Stabes, der in seiner Mitte nach und nach immer mehr gebogen wird, zu den Schwin-

gungen und Tonverhältnissen einer Gabel gezeigt. Sodann folgen einige zum Theil schon früher vom Verf. bekanntgemachte Bemerkungen über die Schwingungen eines Ringes, bey welchen die Progression von Tönen ganz anders ist, als sie Euler in den Schriften der Petersburger Akademie der Wissenschaften angegeben hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris, d. 20sten Aug. Sgra. Bauti von London ist hier und Hr. Viotti; beyde werden sich aber, wie es scheint, nicht öffentlich hören lassen. Bekanntlich spielt Viotti schon seit mehrern Jahren nicht öffentlich. Die Tochter des berühmten französischen Friedensvermittlers, Hrn. Otto, in London, soll als vortreffliche Klavierspielerin anfangen Aufsehen zu machen. Hab' ich vor einem halben Jahre in der Oper recht gesehen, so ist sie ein heranblühendes Geschöpfchen von ohngefähr 13 Jahren. Vom Tamerlan spricht man nicht mehr, selbst das en attendant Tam. lässt die Direktion in den Ankündigungen weg, und giebt nur Wiederholungen. Einige Journale verfallen sogar in den alten wohlbekannten Ton der Franzosen, wenn sie sonst von Deutschen sprachen; so stand neulich irgendwo, und wie es schien, nicht ohne besondere Veranlassung: Wenn das Publikum die tatarische Oper Tam. überwunden hat, wird es wieder in die Welt des zartern Geschmacks geführt werden durch das neue Werk Le souper d'Anacréon; wodurch es fähig und vorbereitet wird zum Genuss der Proserpine, des erhabenen Werks „de notre plus célèbre compositeur italien," (Paesiello) wozu für die prächtigsten Dekorationen, für Ballette, wie sie noch nie gesehen worden u. s. w. gesorgt wird. Sie verstehen ohne meine Weisung, was hiermit insinuirt wird. Dagegen kündigt Grétry eine einfache Anweisung zum Studium der Harmonie an, was hoffentlich ein recht gutes Buch werden, aber zugleich Ihnen einen neuen Beleg geben wird, wie selbst dieser, zum Ersten aller Kunstkenner und Kritiker erklärte Mann von allem, was deutsche Theoretiker längst geschrieben haben und was bey uns seit Jahrzehnden ganz gäng und gebe ist, keine Notiz zu nehmen scheint. Er klagt nämlich in der Ankündigung seines Werks, dass das Studium der Harmonie den Lernenden besonders durch die Menge der Akkorde, die man ihnen ohne systematische Ableitung beyzubringen suchte, erschweret würde. Er habe jezt den Fund gethan — nun, welchen? „dass sich alle Akkorde auf den reinen Dreyklang (l'accord parfait) und den Septimenakkord reduciren liessen," und kann sich nicht genug darüber freuen, und die Journalisten (selbst die Herausgeber des Journal de Paris) können sich nicht genug darüber wundern, diese neue Entdekkung, ihrer Folgen für die Lernenden wegen, nicht sattsam preisen, und die Welt nicht dringend genug auffordern, dem neuen Werke, der grossen Entdeckung wegen, mit aller Erwartung entgegen zu gehen. — Eine wunderbare Anekdote wird als ganz zuverlässig hier erzählt. Der bekannte Hr. Ellmenreich soll eine Tragödie in fünf Akten, die Republikanerin, geschrieben und bekannt gemacht haben. Das Werk soll so wichtig befunden worden seyn, dass eine patriotische Gesellschaft in Bremen ihm dafür eine goldne Medaille geschickt, die Hannöverische Regierung es aber konfiszirt habe. Hat sich die Poesie erst hier zu Ellm. gefunden? oder wie ist die Sache?

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Septemb. | No. 51. | 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Es ist so viel und mancherley über die nun auch im Auslande bekannt gewordene Zauberflöte gesagt und geschrieben worden, dass sie auch hier wohl noch in einem Fragment besprochen werden mag. Es versteht sich übrigens, dass hier nur von dem Text die Rede ist, abgesondert von der Musik, die sich mit einer so gewaltigen Superiorität an ihn angeschlossen hat, dass er fast ganz verschwunden zu seyn scheint; denn wollte man die mozartische Komposition mit allen ihren mannigfaltigen Schönheiten, die, ohne alle schroffe Antithetik — (nach der so manche unsrer Musiker und Dichter nur zu sehr streben, und die sie auch gar zu leicht erstreben) wie die blühenden Farben des Regenbogens in einander verschmelzen, und immer nur Eins sind in ihrem üppigsten Wechsel, wollte man, sag' ich, diese in Worten darzustellen suchen, so dürfte wohl ein Fragment dazu nicht Raum genug haben.

Was nun also diesen Text betrifft, so hat man zum Theil sehr mannigfaltige und seltsame Auslegungen desselben versucht, die als Uebungen des Scharfsinns nicht übel seyn mögen, zum Theil aber auch, mit Beyseitsetzung aller dieser Auslegungen, die ganze Oper als das bizarrste Gemisch von Albernheiten und alle jene mildern Kritiken, und um so mehr, wenn sie geistreich waren, durchaus verworfen, weil, wie man meinte, bey dergleichen Versen, die fast nur aus schwülstigem Unsinn oder gemeinen Fadaisen bestehen, an gar nichts Geistreiches zu denken sey. Die Gutmüthigern stimmten dahin, dass man des allen ungeachtet, an diesem wunderlichen Wirrwarr sich nicht übel ergötze, und zuweilen wohl gar von ganzem Herzen lachen müsse, welches denn doch immer einigen Dank verdiene, besonders in unsern Zeiten, wo man bey manchem Stück, das sich gar keck für ein Lustspiel ausgebe, auch bey dem besten Willen nicht zum Lachen gelangen könne; dort sehe man doch ein gewisses lebendiges Leben; hier aber sehe man zum Theil eine solche zahme Demuth, dass einem ganz unheimlich zu Muthe werde, und man nicht selten in Versuchung komme, wenn die Leute von ihren Nahrungssorgen redeten, in die Tasche zu fassen und vom Parterr aus eine milde Gabe herüber zu reichen, weil man es bey dergleichen Stükken gar zu leicht vergesse, dass doch alles nur — schöner Schein sey.

Schon einmal ist es bemerkt worden, dass es nicht die Musik allein sey, die jene Ergözzung hervorbringe, sondern dass man die Aufführung des ganzen Stücks nöthig habe, um einen Totaleindruck hervorzubringen, der sich durch die trefflichsten einzelnen Arien, Wechselgesänge und Chöre, wenn wir sie in Konzerten hören, nicht erreichen lasst *). — Und

*) Angedeutet findet man diesen Satz in den zerstreuten Blättern von Maria Mnioch, einer Sammlung von Ideen und Ahndungen, die fast alle das Gepräge einer ächten weiblichen Zartheit tragen, und für deren

was ist es denn nun, was uns bey diesem Stücke so anzieht? Unmöglich können es die Verse seyn, deren schlechte Reime mit dem schlechten Inhalt gleichen Schritt zu halten scheinen, oder die platten Spässe eines Papageno, oder die noch plattern Gemeinsprüche eines Sarastro, — jene Ergötzung (ich stehe nicht an es zu sagen) liegt — tiefer. Es sind die zwar oft halb verwischten, aber doch nicht ohne Kühnheit gezeichneten Umrisse des Ganzen, die uns anziehen und uns gleichsam einzuladen scheinen, sie mit kräftigern und anmuthigern Figuren zu erfüllen, als die sind, die die unsichere Feder des Verfassers auf gut Glück hinwarf, denn: Absichtslosigkeit ist allerdings das Schicksal, das über diesem Stücke schwebt. Allein gerade durch diese Absichtslosigkeit ist denn auch dem Zuschauer die Freyheit in die Hand gegeben, mit Freyheit zu deuten die schwankenden Formen, und aus den wenigen glücklicher gediehenen Keimen eine neue Schöpfung spielend selbst hervorzurufen. Auf diese Weise liesse sich denn auch der steife Dialog ganz leicht geschmeidig machen, den Versen die Härte benehmen, manche Plattitüde würde zum Epigramme werden und die moralischen Bussgesänge eine Ahndung vom Erhabenen bekommen. Tamino's unbeholfene Sentimentalität würde durch ihre Konsequenz interessant werden, und sein Verhältnis zu der ein wenig feisten Naiveté des Papageno fast eine Ahnung von Poesie bekommen — so wie es überhaupt nicht zu läugnen ist, dass in diesem Verhältnisse, auch ohne jene angedeutete Metamorphose, etwas höchst Anziehendes liege, das kein prosaischer Geist würde haben bilden können, indem es wohl gar zuweilen an die so unnachahmlich erfundene Verbindung Don Quixote's und Sancho's erinnern dürfte. Erinnern, sag' ich, denn dass hier auch nicht die entfernteste Vergleichung des beschränkten und verworrenen Deutschen mit dem so vollendet klar und poetisch ausgebildeten Spanier Statt finden könne, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. — Dass die Königin der Nacht mit einigem Anstand und vielem Pathos fait von der Erhabenheit zu machen strebt, ist gar nicht übel gedacht, wenn gleich diese Erhabenheit nicht eben dynamisch, sondern mathematisch seyn dürfte, das heisst, sie imponirt durch ihre Ausdehnung, und formlose Verworrenheit, deren einzelne Punkte man zählen kann, welches sich aber um so besser macht, je mehr Klarheit und Durchsichtigkeit in der theophilantropischen Aufklärung des Sarastro als Gegensatz dargestellt worden ist. Diese Aufklärungssucht kann ihn zwar, einzeln genommen, nicht anders als langweilig machen, allein im Verhältnis zu den andern Personen, die ihn meistens, ohne es zu wissen und zu wollen, parodiren, nimmt sie sich recht wacker aus, und verfehlt den bezweckten komischen Eindruck keineswegs. Die Priester, deren Oberer er ist, machen ihm gleichfalls nicht wenig Ehre, da sie wohl zu wissen scheinen, welch' eine schwierige Sache es ist, sich aus der Nacht des dichterischen Aberglaubens emporzuarbeiten, und wie sauer man es sich muss werden lassen, ehe man sich ein klein wenig erleuchtet fühlt. Nur begreift man nicht, wie diese modernen Naturen sich mit der Anbetung der Isis befassen können, da sie doch, wie billig, alle Mystik verbannen, und statt dergleichen Possen in dem heiligen Haine vorzunehmen, sich lieber zu der Herausgabe irgend einer theophilantropischen Monatsschrift anschicken sollten, die Papageno nachher zum köstlichsten Divertissement aller noch ergötzbaren Zuhörer ein wenig persifliren könnte. Da nun aber durch diesen geheimnisvollen Götzendienst jene Charakters gleichsam wieder aufgehoben und zersört werden, so lässt diese seltsame Idee des Verfassers

Mittheilung der Herausgeber den wärmsten Dank jedes Lesers verdient, dessen Empfindung dafür noch nicht abgestorben ist.

wieder manche Muthmassungen zu, in denen ich meinen Lesern nicht vorzugreifen wage.

Nach allen diesen Vorausschickungen brauch' ich es wohl kaum zu erwähnen, dass ich keinesweges in den Tadel einstimmen kann, mit welchem man gegen Mozart ausrückte, als er diese Oper wählte, die dem einseitigen Kritiker mit aller Musen Fluch belegt zu seyn schien. Das ist hier, wie ich zu zeigen bemüht war, nicht der Fall; und alle die schlechten Reimereien, mit denen das Stück durchwebt ist, entscheiden nichts gegen manche poetische Ahnung, die hier zu finden ist. Der Verfasser hat sich als einen durchaus unbeholfenen und unsichern, aber nicht gemüthslosen Zeichner bewiesen — ich kann hier weder Dichter noch Künstler überhaupt, sagen — er hat die Scene gut gewählt, aber nur Schatten spielen darauf. Diese unscheinbaren Schatten nun zu lebenden Gestalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches diese Oper bezeichnet, zur blühendsten Romantik auszubilden, diese Aufgabe, welche Mozart bey der Bearbeitung dieses Stücks vorfand, hat er glücklich gelöst. Mit ächt künstlerischer Willkührlichkeit hat er die halbverwischten und von Widersprüchen durchkreuzten Charaktere aufgegriffen, und mit festem Sinn behandelt. Von der reizenden Fülle seiner Töne wie von einer goldnen Wolke umgeben, gekräftigt und gediegen wie von einem Zauberstab berührt, erscheinen sie jezt in schöner Frische und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Personen zu reden anfangen, so kommt es uns nicht anders vor, als mislungene Ironie gegen sich selbst, wodurch indess das Stück eine gar nicht uninteressante Duplicität gewinnt, zu der freylich der Verfasser nur wider seinen Willen Gelegenheit geben konnte, und es ist fast zu vermuthen, dass er es gar nicht gern sehen werde, wenn man ihm jene ironische Tendenz unterschieben sollte.

Sammeln wir uns noch einmal für das Resultat dieser aphoristischen Untersuchung, so würde es wohl darauf hinauslaufen: der Verfasser selbst hat keine Oper geliefert, aber er hat Gelegenheit gegeben, dass der Musiker eine wahrhafte daraus bilde, er hat durch keine Einseitigkeit der Darstellung gehindert, ja er hat sogar einzelne Parthien geliefert, die, wenn gleich ein wenig grell und roh (wie etwa eine zu starke Carnation in der Mahlerey) doch Ahndung geben von dem mannigfaltigen Leben, das er geeignet fand für die Oper, kurz: diese Zauberflöte unsers Schikaneder hat es, meiner Ueberzeugung nach, nicht verdient, so hochbrüstig verachtet zu werden, und man wird hoffentlich davon zurückkommen, wenn man sich erst gewöhnen wird, der ersten superficiellen Ansicht nicht immer ganz zu trauen, sondern auch nachher zu einer zweyten und dritten zu schreiten, wenn man denn durchaus ein Urtheil aussprechen will. Belächeln und belachen, ja sogar ein wenig bespötteln mag man Manches oder Vieles darin; das ist auch mir immer sehr billig und natürlich vorgekommen: dann aber vergesse man auch nicht, dass Manches und Vieles doch immer nur Manches und Vieles; nicht aber das Ganze sey, und Unbehülflichkeit nicht Unverstand.

Um das ohnehin schon sündlich lange Fragment nicht noch mehr zu verlängern, fange ich hier ein neues an, welches indess in der genauesten Verbindung mit demselben steht. Ich glaube gezeigt zu haben, dass Mozart keineswegs eine unglückliche Wahl getroffen, als er sich zur Komposition der Zauberflöte entschloss; ungleich gewagter war das Unternehmen bey einem Stück, dessen Verfasser man zum Theil noch immer unter die klassischen Dichter rechnet, ich meine La clemenza di Tito von Metastasio. Fern sey es von mir, bey diesem Manne das verkennen zu wollen, was ihm wirklich zukommt: Feinheit der Empfindung, und Melodie der Sprache, die zwar zum Theil durch sich selbst, zum Theil aber auch durch

M. zu einem reizenden Wohllaut gebildet wurde *). Allein wie wenig eignet sich das alles, ihm den Namen eines Dichters zu verschaffen, der nur den Auserwähltesten der Auserwählten gebührt. Ihm fehlt es durchaus an jener Energie und Elasticität des Geistes, durch die allein ein poetisches Werk erschaffen und zur Harmonie gestaltet werden kann. Statt der Charaktere giebt er nur Namen, mit Eigenschaften, die gleichsam über sie geworfen sind wie ein Gewand, ohne eins zu seyn mit den Personen. Ja, oft wollen sich diese Gewänder nicht einmal recht mit ihnen vertragen, und sie nehmen sich darin aus wie Kinder in den Weihnachtskleidungen, die ihnen einen schwerfälligen Gang machen. Statt des Pathetischen giebt er Kostbarkeit, statt des Witzes überfirnisste Gedanken. Nicht einmal Handlung ist in seinen Stücken, und seine Personen sind auch meistens zu zart, als dass man etwas anders von ihnen erwarten dürfte, als Reden. Von dem Romantischen scheint er keine Ahndung gehabt zu haben und von seinem Geschmack überhaupt giebt der glaubhafte Umstand die ungünstigste Idee, dass er die Klassiker Griechenlands nicht schätzte **). — Man lese seinen Titus, seinen Artaxerxes, seine Dido u. s. w. und man wird gestehen müssen, dass Burney, der M. persönlich kannte, sehr Recht haben mag, wenn er in seinen Reisen (S. 267.) sagt: „Metastasio lacht über alle poetische Begeisterung, und macht ein Gedicht eben so mechanisch, als ein Schuster seinen Schuh, zu welcher Zeit es ihm einfällt, und ohne andere Veranlassung, als wenn ers bedarf. Er schreibt nie, als wenn er (von aussen her) dazu genöthigt ist."

Ich führe diese Notiz des Engländers keinesweges deshalb an, weil wir ihrer bedürften, um über Metastasio auf das Reine zu kommen, sondern nur um meine aphoristischen Bemerkungen über ihn auch historisch darzuthun für diejenigen meiner Leser, denen etwa Metastasio's Name noch zu heilig seyn sollte, um irgend einen Zweifel über ihn sich zu erlauben.

Sehen wir nun besonders auf die Clemenza di Tito, so drängt sich uns sogleich die Bemerkung auf, dass Mozart, um eine wahrhafte Oper zu geben, das ganze Werk umgestalten musste, und das hat er denn auch mit aller poetischen Willkührlichkeit gethan, die ihm zu Gebote stand. Dieser Titus, der bey dem Dichter eine verschwimmende Weichlichkeit, ja, wenn man es strenge nehmen will, nicht einmal eine Person, sondern eine blosse Sache ist, erhält hier von der Musik den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit, Vitellia, die im Stücke selbst schon einigen Anlauf macht, um sich zur Erhabenheit zu steigern, welches ihr

*) Er war erst fünf Jahre alt, als er schon eine solche Fertigkeit besass, ex tempore in Versen zu sprechen, dass ihn Gravina öfters auf den Tisch setzte, um einen Improvisatore abzugeben. S. Karl Burney's musikalische Reisen, übersezt von Bode, Hamburg, 1773.

**) Er erklärt sich darüber in seinen annotazzioni sopra tutte le tragedie e comedie Greche mit seltner Offenheit. Man vergleiche auch die angeführten Reisen, (S. 167.) welches Werk überhaupt bekannter zu seyn verdiente, da der Verfasser ein achtungswerthes Streben zeigt, deutsche Musik kennen zu lernen und zu schätzen, und wir durch ihn ausser andern nicht unbedeutenden Notizen, manche interessante Nachricht von den trefflichen Musikern Gluck, Hasse u. s. w. erhalten, deren Werke hoffentlich nie vergessen werden können. — (Der erstere ist, besonders seit seiner Iphigenie, bekannt genug, von dem zweyten mag hier auch noch die glaubhafte Anekdote, die Burney nicht mitanführt, ihren Platz einnehmen, dass die Prinzessin Pignatelli, welche von der ganzen medizinischen Fakultät zu Neapel nicht geheilt werden konnte, durch eine Arie von Hasse genas.) — Einen andern und höheren Genuss hoffe man indess von Burney nicht, denn seiner Ansicht der Musik gebricht eine bestimmte Gründlichkeit, und sie wird meistens nur von dem Moment geleitet.

denn aber, wie billig, nicht glückt, wird hier als solche rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius, im Stücke selbst alltäglich nur und halbverwischt angedeutet, erhebt sich hier schon in dem Duett des ersten Akts zur idealischen Zartheit. — Doch, warum heb' ich diese einzelnen Parthien heraus? — jener namenlose Zauber, der wie ein leiser Blüthenhauch aus dem Lande „wo die Citronen blühen" über dem Ganzen schwebt, und alles einigt, und bildet, und in sich selbst vollendet: von ihm lässt sich nur sagen, dass er da ist, aber man kann nicht darauf hinzeigen, wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Göthe's Torquato Tasso — mit dem sich dieses mozartische Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte — ist hier die Synthese so rein, und beschlossen, dass der Kritiker es kaum wagen darf, zu analysiren. Ihm bleibt nichts übrig, als auszusagen, dass jede mögliche kritische Analyse sich damit enden werde, gestehen zu müssen, dass der Künstler nicht analysirt habe. Es ist eine zum Ueberfluss angestellte Experimentalkritik, deren Resultat schon gewiss ist, eben weil es nicht durch Kritik, sondern durch die Anschauung hervorgegangen ist.

Um indess Metastasio nicht Unrecht zu thun, wird man gern gestehen, dass auch in seinem Stücke einige wohl angelegte Scenen hervortreten z. B. die, in welcher der Vitellia die Werbung des Kaisers berichtet wird, da sie bereits den Sextus zur Rache abgesandt hat; und besonders der Schluss des ersten Akts, welche auch einem minder grossen Musiker Gelegenheit gegeben haben würden, seine Kunst zu zeigen. Aber das Ganze war gebrechlich, und das umzuschaffen war hier die Aufgabe.

Es ist zu beklagen, dass die treffliche, ächt deutsche Mythe vom Donauweibchen (eigentlich der Saal-Nixe) in so gar sehr ungeschickte Hände gefallen ist; denn wäre sie von einem ächten Dichter und ächten Musiker gebildet worden, so würden wir sicher eine Oper bekommen haben, die in ihrer Art als einzig sich behauptet hätte. Wie im Don Juan die Töne des finstern Geistes grell geschieden sind von denen, die das Leben selbst bezeichnen, so würde hier das freye Daseyn, oder besser das freye Schweben jener leicht beweglichen Wesen im fröhlicheren anmuthigen Gegensatz oder besser Nebensatz der wohlgemuthen vielleicht etwas bornirten menschlichen Ueppigkeit des Ritters sich entfalten; — das Leiden der Edelfrau, die in ihrer stillen Begränzung dieses seltsame Verhältnis nicht ahnden könnte, führte das Stück dann endlich zu dem scheinbar tragischen Schlusse, der aber doch nur romantisch *) seyn dürfte. Es wäre sehr zu wünschen, dass wir von dieser kräftigen, reizenden und ächt deutschen Fabel — (die man mit allen ihren anziehenden Details, in den umliegenden Dörfern bey Jena von manchem wackern Landmann sich erzählen lassen kann) — durch einen schon rühmlich bekannten Operndichter eine neue Bearbeitung erhielten, der dann auch die Musik wohl folgen würde, besonders wenn sie sie gleichsam schon in sich trüge: — wie z. B. Göthe's Erlkönig, dessen Komposition nur dann überraschen kann, wenn sie — nicht geglückt ist. Der Dichter müsste sich besonders hüten, nichts von dem eigentlichen Nixen-Charakter verloren gehen zu lassen, sie nicht etwa mit den Sylphen vermischen, deren feinere ätherische Natur ihren Spielraum nur in den Lüften findet. Sie leben ja bekanntlich im Wasser, sind passionirte Liebhaberinnen des männlichen Geschlechts, wenn es schön ist,

*) Man lasse sich nicht durch das „Nur" verleiten, zu glauben, als ordnete ich das Romantische dem Tragischen unter. Im Gegentheil würde sich bey einem nur oberflächlichen ästhetisch-arithmetischen Kalkül (den ich aber keinesweges anzustellen rathe, weil auf einem unrichigen Wege nichts Richtiges erspäht werden kann) das Gegentheil ergeben. Wozu überhaupt dies ewige Rechnen von einem Ersten und Zweyten?

und haben ihren Spass mit den Hässlichen und Unbeholfenen, sie sind überhaupt leidenschaftlich, zuweilen auch wohl ein wenig frivol, im Ganzen aber doch gutmüthig und liebenswürdig. Lachen mögen sie gar gern, und das ist noch das Einzige, was Hr. Hensler ganz leidlich benutzt hat, denn dass er sie auch tanzen lässt, ist zwar an sich nicht übel, aber sie theilen denn doch diese angenehme Neigung mit manchen Erdentöchtern, und hier ist nur von ihren eigenthümlichen Eigenthümlichkeiten die Rede, zu denen auch besonders die gehört, dass sie die Inkonsequenz hassen, weshalb denn auch der Ritter — dessen wunderlicher, fluctuirender Charakter sich sehr gut machen dürfte — viel Ungück erlebt, als er das Geheimnis ausplaudert. Dann mag die Nixe einige Philippica gegen die Männer ausstossen, doch mit Anstand und Grazie möcht' ich bitten. Das ist aber auch das Einzige, was sie gegen ihn vermag, denn ihr ganzer Zorn äussert sich in Handlungen nur gegen die arme, unschuldige Edelfrau; ein feiner, trefflicher Zug, dem eine wahrhaft rührende Ironie beywohnt. — Am Ende aber vergiebt sie, und zieht sich von Neuem in ihr Wasserreich zurück, aus dem sie indess ein neues Liebesabenteuer hoffentlich bald hervorlocken wird, damit die Gute keine Langeweile haben möge. — Damit aber auch der Zuschauer keine habe, ist ein privilegirter Spassmacher durchaus nothwendig; aber der Spass sey wirklich spasshaft, dies Verlangen ist sehr billig, da der Ernst, dem er gegenüber steht, gleichfalls ernsthaft seyn muss, und der Musiker gerade in dieser steten Selbstparodie des Stücks allein, Gelegenheit finden wird, den ganzen Umfang seiner Kunst zu offenbaren. Diese humoristische Person nun, mag sich etwa auch in eine Nixe vergaffen, welche ihn dann, wie billig, weidlich zum Narren hat, welches er nicht übel nehmen darf, da er nichts Besseres geworden ist, oder, welches noch besser seyn würde, sie mag ihn auch beglücken, und ihr komisches Verhältnis, als verfehlte Nachahmung der höheren Liebe zwischen dem Ritter und der Nixenkönigin, wird dann zu tausend höchst ergötzlichen Possen Anlass geben, bis es am Ende nicht minder übel abläuft, als das andere, so dass denn jede Tendenz, die man etwa dem Dinge unterschieben möchte, durch diese ironische Selbstvernichtung glücklich hinweggewischt wäre, und das Ganze nur zu einem wahrhaft spielenden Spiel würde, zur innigsten Erbauung aller derer, die noch spielen mögen, und spielen können, und (wie Lessing sagt) mit dem Spiele spielen.

Ich weis es nicht, ob meine Leser, die wohl schon längst und mit dem grössten Recht, die bisherige Donau-Nixe aufgegeben haben, noch Interesse genug für die künftige übrig haben behalten können, zu deren Hervorbringung ich sogern Veranlassung geben möchte. Welch' ein weites Feld würde sich hier für die Phantasie des Musikers eröffnen! — Es ist dem Worte vielleicht nicht möglich, diese mystischen Wesen mystisch genug und doch auch klar genug darzustellen, aber der Musik ist nichts von der Art unmöglich. Wenn sie es will, *so entstehen vor unsern Augen Sylphen*, Salamander und Ondinen und wir glauben an sie, so lange der Zauber währt, so gern, so willig! Jede Nüchternheit ist dann von uns hinweggenommen, wir glauben das Unglaubliche, gerade weil es unglaublich ist, wir sehen das Unsichtbare und begreifen das Unbegreifliche. Mit einem Worte: Wir würden uns hier im Gebiete des Romantischen befinden.

Ich habe in der ersten Abtheilung dieser Fragmente einige meiner Ideen, über die Natur desselben mitgetheilt, allein ich fühle nur zu wohl, dass noch Manches darüber nachzuholen wäre, so wie ich denn überhaupt recht wohl vermuthen konnte, dass gar wackere Leute hinter den Bergen wohnen würden, denen jene Andeutungen nicht genügen könnten, gerade weil es nur Andeutungen sind, und ich ergreife deshalb mit wahrem Vergnügen diese Gelegenheit die treffenden Bemerkungen eines Freundes mitzutheilen, weil ich gern den

Dank dafür mit manchem meiner Leser theilen möchte, denen es gleichfalls um ächte Kritik zu thun seyn wird. — Nach einigen Bemerkungen über meine Fragmente im Allgemeinen, kommt der Briefsteller auf diejenigen, die das Romantische betreffen. — „Den wahren und rechten Punkt scheinen Sie mir in Ihrem Beyspiel vom Monde (am heitern Himmel und hinter Wolken — S. 454.) allerdings getroffen zu haben. Nur das Siegende, welches Sie ausheben, scheint mir mehr die Natur des Prächtigen als des Romantischen zu bezeichnen *). Im Romantischen ist wohl weder Kampf noch Sieg, sondern, um mich figürlich auszudrücken, ein Oscilliren der Empfindungen auf die Seite des Sinnlichen (Angenehmen) und Geistigen (Erhabenen). Daher erregt das Romantische die Phantasie und bringt ein Interesse hervor. Die sinnliche Natur wird nicht gedemüthigt wie im Erhabenen und die geistige nicht vernachlässigt, wie im Angenehmen. Ein rauschender Bach ist romantisch, ein stürzender Fluss erhaben. Der lezte wird nur dann romantisch genannt werden können, wenn seine Furchtbarkeit sich verbirgt, und er vielleicht den Prospekt begränzt u. dergl. Ueberhaupt scheint jeder erhabene Gegenstand romantisch zu werden, sobald er als Theil eines Ganzen, welches nicht erhaben ist, betrachtet wird, z. B. Ruinen unter Gesträuch in einer anmuthigen Gegend oder einem Park, der Ocean neben einer Villa u. dergl. Ueberall in diesen Fällen aber scheint mir das Oscilliren der Empfindung zwischen dem Erhabenen und dem damit zugleich angeschauten Angenehmen die Natur des Romantischen auszumachen. Das Angenehme kann sogar nicht einmal wirklich gegeben seyn, sondern frey von der Phantasie hervorgebracht werden, sobald nur das Unterliegen der sinnlichen Natur unter der Macht des erhabenen Gegenstandes auf irgend eine Art verhindert wird. — (Dies ist, wie man sich leicht überzeugen wird, bey den Mozartischen und Shakespeareschen Werken der Fall, aber es bedarf bey den leztern nur der, leider! gar zu gewöhnlichen Umarbeitungen, um sie aus dieser Sphäre zu reissen. Bey einigen Dramen Shakespeare's, z. B. Macbeth, sollte es allerdings bey der ersten Ansicht fast scheinen, es sey auf dies Unterliegen hingearbeitet, aber man fasse es nur im Ganzen auf, man stelle das ganze Gemählde, gleichsam unter Glas und Rahm gefasst, vor sich auf, und man wird jenes beschwichtigende Angenehme, den Park und die Villa neben dem Ocean und den Ruinen, schon entdecken. Auf diese Weise wird es uns denn auch erst recht klar werden, warum Shakespeare in dem genannten Stücke seine Hexen gerade so und nicht anders bildete, und weshalb jede, auch die behutsamste Umarbeitung dieses Stücks missglücken muss, weil in ihm das Nichterhabene ohnehin schon auf eine höchstwunderbare Art wieder erhaben zu werden scheint, wie etwa im Don Giovanni. Ich sage „scheint," denn wäre es wirklich, so würde es aufhören, romantisch zu seyn.) — „Daher verwandelt die Nacht durch den Mondschein alles, sogar den Himmel, in etwas Romantisches, denn sie verbirgt die wirkliche Macht des Erhabenen und leihet dem blos Angenehmen ein unheimliches Grauen, welches die Stelle des Erhabenen vertritt. Ich glaube wohl, dass bey dieser Ansicht das Romantische neben dem Schönen ohne Erröthen seine Stelle behaupten kann, wenn es auch dadurch das Ansehen bekäme, als wenn es das Schöne in seiner Endlichkeit (Entzweyung) wäre, denn die Endlichkeit wäre

*) Man darf hier nicht verstehen, als habe der Verfasser sagen wollen: das Prächtige sey das siegende Schöne, es ist im Gegentheil der Sieg der Freyheit im Erhabenen, denn bey dem Schönen ist, wie sich das von selbst versteht, Kampf und Sieg und Triumph schon vergessen. — Dahin bestimmt es auch der Verfasser selbst in einem spätern Briefe.

ja in so fern wieder aufgehoben, als beyde Entgegengesezten zusammen, und nicht Eins davon in seiner Einzelnheit angeschaut würde. Das Anschauen Entgegengesezter in ihrer Tendenz zur Einheit während der Entgegensetzung aber ist Harmonie, das Anschauen derselben als zu der Einheit verschmolzen (durcheinander neutralisirt) ist Indifferenz (Identität durch Synthesis). Schönheit ist eine solche Indentität, daher vergleiche ich sie mit dem identischen Licht in der Natur. In der ganzen Musik findet sich in den Tönen die Harmonie nach der angegebenen Erklärung, als eine zur Indifferenz strebende Differenz, daher ist die Tonwelt die wahre äussere Geisterwelt, eine unkörperliche Realität. Schon die Saite muss ihre indifferente Ruhe aufgeben, und in entgegengesezte Richtungen harmonisch oscilliren, wenn der Klang, das Material der Musik, entstehen soll, und sezt nicht selbst die Schönheit den Gegensatz einer unidealen Welt voraus, um in derselben als schön anerkannt zu werden? Denn in einer idealen Welt, wo die Schönheit an der Tagesordnung wäre, würde sie Niemand bemerken, wie der Gesunde sein Glück nicht erkennt, wenn er nicht wenigstens von Krankheit hört. Merkwürdig ist mir's immer, dass die Olympier sich nie an der Schönheit ihrer Kollegen ergötzten, sondern weil sie das Unglück hatten, nichts über sich zu haben, wie unsere versuchten Wollüstlinge, in die niedern Hütten herabstiegen."

Ich glaube hoffen zu dürfen, dass nur wenige meiner Leser sich durch diesen raschen Gang der Ideen genirt fühlen werden, und auch diese werden sich mit den scheinbaren Sprüngen des Verfassers schon wieder versöhnen, wenn sie sich nur noch einmal entschliessen können, ihm mit Ruhe und Besonnenheit zu folgen.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Fortsetzung.)

Im siebenten Abschnitte werden die Schwingungen einer Scheibe etwas vollständiger und in besserer Ordnung abgehandelt, als in Herrn Chl.s Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, worinnen er zuerst einiges davon bekannt machte, und Mittel angab, um sie sichtbar darzustellen. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen werden zuvörderst die Schwingungsarten der Rektangelscheiben überhaupt kurz vorgetragen, weil an diesen sich der Uebergang der einfachern transversalen Schwingungen eines geraden Stabes zu den zusammengesezten Schwingungen einer Scheibe am besten zeigen lässt. Hierauf werden die verschiedenen Verhältnisse von Rektangelscheiben so durchgegangen, dass eine Quadratscheibe, als ein Rektangel, bey dem Länge und Breite einander gleich sind, zum Grunde gelegt, und so wird gezeigt, wie die Schwingungsarten und Tonverhältnisse sich verändern, wenn der eine Durchmesser unverändert bleibt, aber der andere immer mehr vermindert wird. Die hierzu nöthigen Untersuchungen waren sehr mühsam, es zeigte sich dabey auch manches Merkwürdige, z. B. dass in allen den Fällen, wo vermöge der Theorie und Erfahrung bey einem gewissen Verhältnisse beyder Durchmesser gegen einander zwey verschiedene Schwingungsarten einerley Ton geben mussten, diese durch einerley verzerrte, jedoch in ihrer Art regelmässige Figur repräsentirt werden konnten, welche sich durch kleine Verrückungen der Haltungsstellen leicht in die eine oder die andere deutlichere Figur ohne Veränderung des Tones umändern liess. Sodann folgen die Schwingungen runder und elliptischer Scheiben; es wird dabey auch, wie vorher an Rektangelscheiben, gezeigt, wie die

Schwingungsarten und Tonverhältnisse beschaffen sind, wenn der eine Durchmesser derselbe bleibt, und der andere immer mehr vermindert wird. Auch bey diesen mühsamen Untersuchungen zeigten sich sonderbare Naturerscheinungen, wobey besonders dieses merkwürdig scheint, dass bey den Verhältnissen beyder Durchmesser gegen einander wie 5:3, 8:3, 11:3, 14:3 u. s. w. alle möglichen Progressionen von Tönen (eine ausgenommen) in eine einzige Progression zusammenkommen, wobey auch die Figuren der durch einen gemeinschaftlichen Ton mit einander verwandten Schwingungsarten öfters in einander übergehen. Hierauf werden die Schwingungen sechseckiger, halbrunder und gleichseitig dreyeckiger Scheiben abgehandelt, und noch einiges über ein chinesisches, aus Scheiben bestehendes musikalisches Instrument gesagt. Der achte Abschnitt enthält Bemerkungen über die Schwingungen einer Glocke und überhaupt einer gekrümmten Fläche.

Nach diesem Vortrage der an den verschiedenen Arten von klingenden Körpern möglichen Schwingungarten und Tonverhältnisse wird im neunten Abschnitte gezeigt, wie mehrere oder auch alle Schwingungsarten, deren ein klingender Körper fähig ist, auch zugleich können vorhanden seyn, ohne dass eine die andere hindert, wobey auch alle diesen zukommenden Töne zugleich hörbar sind. Ein solches Beysammenseyn mehrerer Schwingungsarten und Töne ist aber nichts nothwendiges, indem man in allen denen Fällen, wo der klingende Körper sich in mehrere schwingende Theile theilt, durch Berührung der Gränzen dieser Theile, (der Schwingungsknoten) jede Beymischung anderer Schwingungsarten und Töne verhindern, und die verlangte Schwingungsart nebst dem ihr zukommenden Tone rein darstellen kann. Sowohl deshalb ist es der Natur ganz zuwider, wenn Manche alle Grundsätze der Harmonie aus einem Mitklingen höherer, in der natürlichen Zahlenfolge stehender Töne mit einem als die Einheit angesehenen Grundtone haben herleiten wollen, als auch deswegen, weil bey vielen Arten von klingenden Körpern, die doch auch einen reinen und brauchbaren Klang geben, die Töne, welche mitklingen können, in ganz andern Verhältnissen stehen, wie dort weitläuftiger ist gezeigt worden. Am Ende dieses Abschnittes wird noch einiges über das Mitklingen eines tiefern Tons bey dem Angeben zweyer höhern Töne gesagt. Dieses findet bey allen Arten klingender Körper Statt; das Gehör empfindet nämlich ausser dem Verhältnisse der Schwingungen bey den zwey angegebenen Tönen auch das Zusammentreffen derselben wie einen Ton, bey welchem die Schwingungen in den Zeiträumen des Zusammentreffens geschehen; der mitklingende tiefere Ton kommt also mit der Einheit überein, wenn man die wirklich angegebenen höhern Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt. Im zehnten Abschnitte wird gezeigt, wie an einem klingenden Körper ausser den schwingenden Bewegungen zugleich auch andere Arten der Bewegung können vorhanden seyn.

Der dritte Theil, oder die zweyte Abtheilung des mechanischen Theils handelt von mitgetheilten Schwingungen, oder von der Verbreitung des Schalles. Im ersten Abschnitte wird gezeigt, wie die Verbreitung des Schalles durch die Luft von den eigenthümlichen Longitudinalschwingungen der Luft in Blasinstrumenten nicht wesentlich verschieden ist, indem eine gleich lange Strecke von eingeschlossener und von freyer Luft in einerley Geschwindigkeit schwingt, wie bey einem Schalle die Luft, durch welche er verbreitet wird, gewöhnlich nicht mehr noch weniger Schwingungen macht, als der schallende Körper; wie bey einem Klange abwechselnde konzentrische Verdichtungen und Verdünnungen in der den klingenden Körper umgebenden Luft geschehen; wie die Natur der Verbreitung aller Modifikationen

und Artikulationen des Schalles noch unbekannt ist; wie der Schall sich auch in jeder krummen Richtung verbreiten kann; wie mehrere Arten des Schalles zugleich durch einerley Luftstrecke können verbreitet werden; wie die Bewegung des Schalles gleichförmig ist; was für Umstände auf die Geschwindigkeit des Schalles Einfluss haben; und wie die Resultate der gewöhnlichen Theorie und der Erfahrung in Ansehung der Geschwindigkeit des Schalles verschieden sind. Bey dieser Gelegenheit erwähnt der Verf. einige von ihm mit Herrn Professor von Jacquin in Wien gemeinschaftlich angestellte und schon früher bekanntgemachte Versuche, durch welche er die Geschwindigkeit der Schwingungen verschiedener Gasarten vermittelst einer in diesen befindlichen und durch dieselben angeblasenen Orgelpfeife zu bestimmen gesucht habe; wobey sich ausser einigen andern Abweichungen von der gewöhnlichen Theorie auch fand, dass das Stickgas, ohngeachtet es leichter ist, als die athmosphärische Luft, doch etwas langsamer schwingt, und dass eine künstliche Mischung von Sauerstoffgas und Stickgas, ebenso, wie die athmosphärische Luft, welche dieselben Bestandtheile hat, schneller schwingt, als jede von diesen Gasarten für sich, und zwar ohngefähr um eben soviel, als die Verschiedenheit der Theorie und der Erfahrung in Ansehung der Geschwindigkeit des Schalles beträgt. Wenn Hr. Chl. also auch nicht hat den eigentlichen Grund dieser Verschiedenheit angeben können, so ist es doch wohl schon einiger Gewinn für die Wissenschaft, wenn durch diese Versuche zwey sonderbare Naturerscheinungen auf eine reducirt werden. Sodann folgen Bemerkungen über die Stärke, mit welcher der Schall durch die Luft und durch verschiedene Gasarten verbreitet wird, über die Weite, in welcher er hörbar ist, über Sprachröhre und Hörröhre, über sogenannte Sprachsäle oder Sprachgewölbe, über das Echo, und über die mehr oder weniger vortheilhafte Würkung des Schalles in einem Gebäude. Von einem Echo haben sich die meisten Schriftsteller falsche Vorstellungen gemacht: hier ist der Verf. der von Euler im 16ten Bande der Nov. Comment. acad. Petrop. vorgetragenen richtigern Theorie gefolgt. Bey dem, was über die Beförderung einer vortheilhaften Würkung des Schalles in einem zum Hören bestimmten Gebäude gesagt ist, hat Hr. Chl. einiges aus einer kleinen Schrift von I. G. Rhode: Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler *), (Berlin, 1800. 8.) entlehnt. Was hier gesagt worden, verdient wohl noch besonders, als ein Wort zu seiner Zeit, der Aufmerksamkeit aller Sachverständigen empfohlen zu werden; indem bekanntlich Verbesserung der Einrichtung unsrer Schauspielhäuser und Konzertsäle, auch von der hier berührten Seite, ein Hauptthema ist, womit Architekten sich jezt beschäftigen, und mehrere, glückliche oder unglückliche, kostbare Versuche anstellen. Es kann zu der angegebnen Absicht entweder ein Gebäude, nach dem Urtheil des Verf., so eingerichtet werden, dass man blos die natürliche Verbreitung des Schalles benuzt, in welchem Falle das Gebäude nicht allzugross seyn darf, und alles, was eine freye Schallverbindung hindern kann, so wie auch ein jeder durch Rückwürkung entstehender Wiederhall vermieden werden muss; oder es kann, wo die natürliche Verbreitung des Schalles nicht hinreichend ist, die Würkung desselben durch künstliche Mittel verstärkt werden, nämlich durch Mitklingen anderer Körper, oder durch Brechungen des Schalles. Eine Verstärkung desselben durch Mitklingen anderer Kör-

*) In einigen Recensionen ist diese Schrift sehr getadelt, und dem Verfasser alle Kenntnis des Schalles und des Theaters abgesprochen worden. Hrn. Chl.s Meinung nach hat er in akustischer Hinsicht viel Richtiges gesagt; in wie weit seine Vorschläge zu andern Einrichtungen der Theater in andern Hinsichten zu empfehlen sind, darüber hat er nicht urtheilen wollen.

per, etwa durch dünne Bretwände, die als Resonanzboden dienten, oder durch solche Schallgefässe, wie die Alten in einigen Theatern anwendeten, möchte wohl, besonders wo man einen Redner oder Sänger hören will, durch Nachhall oder durch Ungleichförmigheit der Deutlichkeit schaden, und also nicht zu empfehlen seyn; mehrern Vortheil aber kann eine Verstärkung durch gehörige Brechung des Schalles gewähren. Diese darf schlechterdings nicht (wie manche Baukünstler geglaubt haben), in einer Rückwürkung von den entgegengesezten Wänden bestehen, weil solche an manchen Stellen weit später als der ursprüngliche Schall erfolgen, und man also keine Verstärkung, sondern einen Wiederhall hören würde. Es kommt hierbey vielmehr alles darauf an, dass ausser dem auf natürliche Art vorwärts gehenden Schalle auch die Würkung desjenigen, welcher von dem Orte, wo er erregt wird, seitwärts, oder rückwärts, oder auch aufwärts geht, gegen die Zuhörer hingeleitet werde, und zwar so, dass zwischen dem natürlichen und dem gebrochenen Schalle keine Verschiedenheit der Zeit bemerkbar sey, weshalb auch die Wände oder Flächen, welche den Schall brechen sollen, nicht allzuweit von der Stelle, wo er hervorgebracht wird, entfernt seyn dürfen. Die gewöhnlichen Einrichtungen der Theater sind zu dieser Absicht ganz und gar nicht vortheilhaft; am besten würde man durch leere Seitenwände (ohne Seitenlogen), die parallel gehen, wie in dem grossen Theater zu Parma, wo man an allen Stellen jeden Schall gleich deutlich hört, oder auch divergiren, wie in den Ruinen eines Theaters zu Athen, dieses erreichen können. Zu Vermeidung des Wiederhalls müsste die Decke nicht allzuhoch und nicht sehr gewölbt, und die Sitze müssten amphitheatralisch erhöht seyn. Auch würde es gut seyn, wenn der viele, in den Coulissen und aufwärts verlorengehende Schall auf eine schickliche Art gegen die Zuhörer könnte geleitet werden. Zu einem Musiksale ist eine elliptische Gestalt nicht zu empfehlen, weil alle aus dem einen Brennpunkte derselben ausgehenden Schallstrahlen sich in dem andern vereinigen, und man also an einer Stelle besser als an andern hören würde, es möchte auch wohl, so wie in einem runden oder halbrunden Saale, ein zu starker Nachhall der Deutlichkeit schaden. Da eine Parabel die Eigenschaft hat, dass alle von dem Brennpunkte ausgehenden Stralen parallel mit einander zurückgebrochen werden, so würde die vortheilhafteste Gestalt seyn, wenn das Ende des Saales, wo sich das Orchester befinden soll, nebst dem darüber befindlichen Theile der Decke parabolisch abgerundet und gewölbt wäre, es könnte die Parabel zu Verlängerung des Saales in parallele Seitenwände übergehen, und der Solospieler oder Sänger müsste sich im Brennpunkte der Parabel befinden. Zu Ende des gegenwärtigen Abschnittes erwähnt Hr. Chl. die vorzüglichsten Schriften über die Theorie der Verbreitung des Schalles durch die Luft.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Stuttgard, im August. — Kaum hatte uns Iffland verlassen, siehe so trat ein ganz origineller Wundermann auf unsrer Schaubühne auf, ein Mann, dessen nähere Bekanntschaft Ihren Lesern um so interessanter seyn muss, weil er wahrscheinlich noch in mancher Stadt und in manchem Städchen Deutschlands seine Kunst zu Markte bringen, manches Parterre belustigen, aber auch manchem klugen Kopf das heimliche Geständniss ablocken wird: Practica est multiplex. Dieser Theaterheld ist Hr. Volange, französischer Schauspieler, und seine Frau. Sie kamen unmittelbar von Paris und spielten zuerst in Ludwigsburg in Gegenwart des Hofs. Das, was sie aufführen, sind weder Monodramen, noch Duodramen oder dergleichen etwas; sondern es sind Vorstellungen, die gewöhnlich mit sechs, neun, ja zum Theil mit zwölf Rollen besezt sind, die samt und sonders von

Protheus Volange gespielt werden. So gab er unter andern Les déguisemens amoureux, worin er fünf Rollen spielte; ferner Boniface et sa famille, worin er eilf und l'Intendant ou la fête campagne, worin er acht Rollen spielte. Auf gleiche Art gab er auch den Deserteur, La Révue ou Il faut un Etat u. a. m. mit untermischten Vaudevilles, die bey ziemlich leidentlichen Stimmen sehr schlecht und grösstentheils ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden. Diese Erscheinung in unserer Theaterwelt ist einzig in ihrer Art und konnte nur in dem Kopfe eines Franzosen ausgebrütet und von einem solchen zu einer so abentheuerlichen Vollkommenheit gebracht werden, denn von der blizschnellen Verwandlung, womit jede Umkleidung geschieht und wodurch die Handlung auch nicht einen Augenblick unterbrochen wird, kann nur ein Augenzeuge sich einen Begriff machen. Das aber, was am bewundernswerthesten ist und wirklich ein grosses mimisches Talent an Herrn Volange verräth, ist dieses, dass er bey jeder neuen Rolle nicht nur seine Stimme, sondern auch alle seine Gesichtszüge und die ganze Stellung seines Körpers so zu metamorphosiren versteht, dass es an die höchste Täuschung gränzt und man ein scharfes Auge oder eine gute Lorgnette haben muss, wenn man sich überzeugen will, ob derjenige, der in diesem Augenblicke als galanter und flüchtiger Tanzmeister, im nächsten hingegen als wankender Greis ohne Zähne im Munde an dem Proscenium steht, eine und eben dieselbe Person sey. Einmal lässt sich diese originelle Posse, sey es auch nur pour la rareté du fait, wohl mit ansehen, es belustiget und erschüttert das Zwerchfell, aber aus leicht zu fassenden Gründen auch nicht mehr, als einmal, weil die Täuschung um so eher wegfallen muss, indem schon eine einzige Vorstellung ihre drey bis vier volle Stunden dauert.

Einen herrlichen Genuss gewährte uns am 17ten August der berühmte Flötenspieler Herr Vogel, oder nach seinem wahren Namen Mr. le Comte de Poligny. Die Kunstfertigkeit dieses Mannes ist gewiss sehr selten. Das Aeussere seines Instruments ist so unscheinbar, dass man es kaum der Mühe werth halten würde, solches von der Strasse aufzuheben. Das Mundloch ist ungewöhnlich weit und gross, alle drey Stücke sind an mehrern Orten mit englischem Taffi geflickt und die Flöte ist nur mit Einer Klappe versehen. Dessen ungeachtet ist sein Vortrag auf derselben schön, in allen Tönen und Tonarten, in der Tiefe, wie in der Höhe gleich rein und hell. Er umfasst drey volle Oktaven nud spielt in der höchsten mit gleicher Fertigkeit und Deutlichkeit, wie in der mittlern. Sein Adagio hat einen herzzerschmelzenden Charakter, oft hört man vernehmlich einen dreystimmigen Akkord und oft Töne, die mit Nachtigallengesang die frappanteste Aehnlichkeit haben. Sein Instrument hat keine Mittelstücke und doch bläst er zu jeder Instrumentenstimmung, wie er sie antrifft und sezt sich seine Kompositionen selbst.

Jezt haben wir auch zum erstenmale die berühmte Mademoiselle Jagemann aus Weimar in unsern Mauern. Auf den 20sten August wird sie zum erstenmale als Myrrha im unterbrochenen Opferfeste, am 25sten als Friederike Heinfeld im Hausfrieden, am 26sten als Röschen in der Müllerin von Paisiello, am 27sten als Elisabeth in Maria Stuart und am folgenden Tage als Lilla auftreten. Auch wird am 24sten zum erstenmale die Oper Camilla, von Paer, auf unserm Theater gegeben werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Septemb. N°. 52. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Beschluss.)

Eben dieser Freund greift in einem andern Briefe das zweyte Fragment in Hinsicht der bis zu Thränen rührenden Musik an, und da ich allerdings fürchten muss, dass manche Leser dieses Misverständnis mit ihm theilen, weil ich vielleicht selbst durch eine zufällige Unbestimmtheit in einzelnen Ausdrücken dazu Veranlassung gegeben habe, so setze ich mit Vergnügen die Anklage gegen das genannte Fragment hierher: — — „Wie, wenn der Thränenerguss nichts anders wäre, als das äussere, sichtbare, begleitende Zeichen einer in der geistigen Region wieder hergestellten Einheit, oder richtiger, der Wiederherstellung selbst in dem Moment ihres Entstehens und Eintretens?“ (Allerdings ist dies der Fall, und diese Thränen sind rührender noch und schöner, als der freundliche Regenbogen, der die durch das Gewitter erhizte und gewaltsam strebende Natur mit süsser Milde wieder beruhigt, sie sind nicht selten das Zeichen der höchsten Würde des Menschen, einer erhabenen Demuth). „Wenn wir das Lachen, (das Zeichen der eintretenden Entzweyung und ihres Gefühls) nicht als eine kunstwidrige Würkung des Komischen (Parodie der Kunst) ansehen, warum wollen wir ungerechter gegen die Thränen seyn?“ (In der That, wir würden uns, bey einer solchen Ungerechtigkeit gegen die Thränen, nicht von dem Vorwurfe befreyen können, dass uns eine eben so pedantische Bemerkung entschlüpft sey, als die seyn mag, welche den Scherz, die Satire — [es versteht sich: die objektive, denn die subjektive, die Indignation, kann offenbar keinen poetischen Werth haben, sondern höchstens nur interessant seyn] — kurz, das Komische verwirft, weil es das Zwerchfell afficirt — sollten auch etwa die Zeitumstände die erstere Bemerkung anwendbarer und nützlicher machen.) „Bemerken wir einmal, wenn die Menschen weinen. Der höchste Schmerz ist starr und thränenlos, denn ganz zerrissen scheinet die Natur, und erst, wenn die Verzweiflung weicht, und sich der Trost mit seinen Bildern der Erinnerung und Hoffnung endlicher Erlösung naht, dann erst zerschmilzt der Schmerz in Thränen. Eben so ist es auf der andern Seite mit der Freude. In beyden Fällen ist indess die Störung, deren Aufhebung von Thränen begleitet wird, blos individuell; aber eine andere Entzweyung geht durch das ganze Leben, und ist Bedingung desselben. Sie kann nie aufgehoben werden, und nur die Ahndung einer solchen Aufhebung in einer andern Region, als der individuellen, kann im Leben selbst vorkommen, und diese wird dann ebenfalls mit Rührung und ihren Zeichen verbunden seyn.“ (Nur dass der Gebildete auch hier nicht die sinnliche Natur in Thränen zerfliessen lässt, wobey erst die Thränendrüse die Hauptrolle spielen würde. Hier ist der Punkt, von welchem das Misverständnis ausgegangen. Ich hatte es mit jenen Thränen zu thun, die die Sinnlichkeit, krampfhaft gespannt und gekitzelt durch den Reiz der Musik, veranlasst, während die Intelligenz, das Prinzip der harmonischen Willkührlichkeit, dieser sensualen Nothwendigkeit zum Raube geworden ist.

Solche Thränen sind denn offenbar nicht begleitende Zeichen einer in der geistigen Region wiederhergestellten Einheit, sie sind die Resultate einer traurigen Beschwichtigung der Entzweyung, oder das Ignoriren derselben. Es ist in ihnen eine wirkliche Lästerung gegen die reine Geistigkeit der Musik, eben so unheilig, als die laxen Lobgedichte, mit denen man in den, Gottlob, jezt längst verflossenen nasskalten, sentimentalen Thaumonaten unserer Literatur, den Mond heimsuchte. Dass ich in dem erwähnten Fragmente diese Laxität, die sich im Verhältnis zur Musik nicht selten offenbart, nach Möglichkeit zu bestreiten suchte, deshalb bedarf ich keiner Entschuldigung; nur hätte ich auch sogleich jener eigentlichen Thränenrührung gedenken sollen, wofür ich ein anderes Fragment bestimmte, da es doch mit jenem nur ein einziges ausmachen dürfte. — Doch, hören wir jezt wieder meinen Freund, der in der That auch gegen den Leser freundschaftlich gesinnt ist:) „Bey dem unerwarteten Hervortreten einer vorher unbekannten Wahrheit empfinden wir eine wohlthätige Rührung. Was ist aber Wahrheit anders, als die Uebereinstimmung des ganzen Menschen zu einer Erkenntnis; und Zweifel ist eben das Gefühl von etwas in uns, was an dieser Uebereinstimmung noch nicht Theil genommen hat. Stimmt nun der Mensch zu einer äussern Anschauung überein" — (es versteht sich, nicht zu einer Anschauung mit dem äussern Sinne, sondern zum Anschauen von irgend etwas Objektiven, welches auch ein Gedanke seyn kann) — „so entsteht die Anschauung der Schönheit. Stimmt aber der ganze Mensch in der Selbstanschauung überein, (oder in seinem Wollen) so entsteht Sittlichkeit und Wahrheit: Schönheit und Sittlichkeit sind nur die dreyfaltigen Offenbarungen des Einen Unendlichen. Wahrheit ist die unorganische Natur der Freyheit. Sie selbst ist ganz nur durch Freyheit möglich, aber jede einzelne Wahrheit ist nichts selbständiges, sondern durch alles andere bestimmt, und nur im Zusammenhange mit dem System eine Wahrheit. Schönheit und Sittlichkeit ist die männliche und weibliche Organisation der Freyheit. Jeder Organismus, jedes Kunstwerk, oder jede sittliche (durchaus nicht „rechtliche") Handlung ist ein für sich Bestehendes und Erkennbares. Wenn man nur einmal fühlen wird, dass das Sittliche eben so wenig unter dem Gesetz stehet, als das Schöne, und eben so frey ist, dann wird man die Sittlichkeit achten. Aber der auskriechende Sylfe der Menschheit hat nur erst von Einem Flügel die Puppenhülle der Zweckmässigkeit gestreift, und trägt auf dem andern noch die Schale der Rechtlichkeit, welche ihn hindert, diesen linken Flügel wie den rechten in seiner wahren Gestalt zu schauen."

Der Verfasser dieses Briefes fürchtet, ein wenig aus dem Text gekommen zu seyn, aber, wahrlich, das ist er nicht; er hat nur das alltägliche Bedürfnis der Kritik, das sich so leicht befriedigen lässt, überschritten, oder vielmehr, er hat ihr das Bedürfnis genommen, und die Sache nach allen Seiten hin, aus sich selbst, entwickelt.

Ich glaube, unsere hellenischen Aesthetiker versehen es darin, dass sie nicht unterscheiden, wie verschieden ein Kunstwerk auf ideale und auf wirkliche Subjekte würkt. Auf ideale wird es würken, wie auf uns die Wirklichkeit würkt, denn ideale Wesen haben keine Kunst, sondern blose Wirklichkeit. Auf uns würkt die ideale Natur anders, und ich meine, man sollte hierüber nicht schmälen, denn in diesem Schmälen spricht sich selbst die kämpfende Wirklichkeit aus. Die Kunstanschauung ist der Blick in das gelobte Land vom hohen Horeb; in das Land selbst können wir nun einmal nicht. Dank den Göttern, dass wir hinblicken, und seine Gestalten in unsrer Fantasie auffassen und unsern Brüdern davon erzählen können.

Mich dünkt, es sey die Aufgabe des Compositeurs einer Oper, den Unterschied, den

der Kritiker auf einem gewissen Standpunkte zwischen Ethos (dem Festen, Ruhenden) und Pathos (dem Beweglichen, Vorübergehenden) mit Recht annimmt — in seiner musikalischen Darstellung zu verwischen. Es giebt für ihn nichts eigentlich Beharrendes (womit man sonderbar genug, Mahlerey und Bildhauerkunst hat bezeichnen wollen) es giebt für ihn nichts eigentlich schlechthin Bewegliches, Vorübergehendes (welchen Charakter man der Poesie und Musik gegeben hat) ihm ist es, wie jedem Künstler aufgegeben, Bewegung in der Ruhe, Ruhe in der Bewegung — wenn mir dieses Wort erlaubt ist — kurz, das Leben in der höchsten Potenz, die Freyheit, die zu etwas Nothwendigem geworden ist, das s c h r a n k e n l o s - B e g r ä n z t e darzustellen. Auf diesem Standpunkte ist Ruhe und Bewegung gleichsam schon untergegangen vor ihm, Harmonie und Melodie sind zu einem Einigen geworden, er findet in der Musik nicht mehr eine R e i h e von Tönen, sondern nur Ton, so wie ein Zirkel nicht aus einer Reihe von Punkten besteht. Darum soll der Musiker nicht einen Charakter darstellen wollen, sondern nur Charaktere, die sich zu einer Einheit versammeln lassen, zu dem Naiven, Sentimentalen, Romantischen.

Der Verfasser des Aufsatzes: Ueber Charakterdarstellung in der Musik (Horen 1795, St. 5, S. 97. ff.) ist dieser Meinung im Allgemeinen nicht, weil er, wie mich dünkt, die Künste noch zu sehr nach dem Ausserwesentlichen (dem Materiellen) eintheilt und klassifiziren will, ob ihm gleich sonst manche treffende Idee, und warmes Interesse für die heilige Sache durchaus nicht abzusprechen sind. Endlich führt er auch noch die beyden Verse von Klopstock an:

„Komm! ich bebe vor Lust! Reich mir den Adler,
„Und das triefende Schwerdt! komm, athm' und ruhe
„Hier in meiner Umarmung
„Aus der donnernden Schlacht!"

Und dieser Heldin gegenüber das ängstliche Mädchen:

„Aber in dunkler Nacht ersteigst du Felsen,
„Schwebst in täuschender, dunkler Nacht auf Wassern;
„Theilt' ich nur mit dir die Gefahr zu sterben;
„Würd' ich, Glückliche, weinen?

Er scheint hier nur die allerdings trefflich erreichte Verschiedenheit im Rhythmus der Verse vor Augen gehabt zu haben, indem die Alcäische Versart den Charakter der Männlichkeit, und die Sapphische den Charakter der Weiblichkeit bezeichnet. Allein diese Verschiedenheit liegt tiefer, und der Musiker wird sie keinesweges durch eine nachgebildete Deklamation erreichen, sondern durch eine selbstständige Hervorrufung des Ideals der Menschlichkeit, die sich nur in den Stralen der Männlichkeit und Weiblichkeit bricht, aber gerade deshalb ihre Vereinigung schon andeutet.

Man rede nicht gleich von Geschmacklosigkeit, wenn irgend Einer besondere Neigung für gewisse musikalische Kompositionen äussert, bey denen ruhig nüchterne Kritik wohl Manches zu erinnern haben dürfte. Wir mögen es immerhin gestehen, dass wir uns noch immer tief ergriffen fühlen von den kleinen an sich eben nicht bedeutenden Liedern, deren unschuldig tändelnde Melodien die süssen Jahre unsrer Kindheit umgaukelten, dass sie für uns noch immer eine wunderbare Bedeutung haben, die sich nicht beschreiben lässt, gerade weil sie in der That wunderbar ist. Oder wir sind selbst Schöpfer in solchen Augenblicken und folgen gern dem phantastischen Sinn in uns, dergleichen Melodien umzubilden, und ihnen auch eine objektive Kraft und Gültigkeit mitzutheilen. Aber auch ohne diese willkührliche Beyhülfe erregen jene Akkorde zuweilen etwas in unsrer Brust, wofür wir keinen Namen haben. So weis man es ja, dass die Töne des Kuhreigens, die uns ziemlich kühl lassen, bey dem Schweizerischen Corps in Flandern eine unwiderstehliche Sehnsucht nach den geliebten vaterländischen Thälern, einen so heftigen

Widerwillen gegen die sumpfige Flachheit ihres damaligen Aufenthalts erzeugten, dass die meisten aus dem Heer Versuche machten, hinweg zu fliehen, und man bey Todesstrafe diesen Kuhreigen zu spielen verbieten musste! — Hätte man auch nur die innere Musik verbieten können! — Eine ähnliche Empfindung ergreift auch die Spanier, wenn sie fern von ihrer Heimath den Fandango hören. — Wollen wir einseitig genug seyn, sie deshalb zu tadeln, dass sie in diesen Melodien einen geheimnissvollen Reichthum finden, während wir eine recht offenherzige Oekonomie darin anzutreffen glauben? — Lächeln mögen wir immer ein wenig über ein Gefühl, das uns etwas kränklich scheinen muss, doch vor dem Belachen wird uns wohl der Gedanke schützen, dass die wahrhaft wunbaren Würkungen der Musik sich nicht nach den gewöhnlichen ästhetischen vier Species berechnen lassen.

Man lasse mich diese zweyte kleine Reihe von Fragmenten mit ein Paar anspruchlosen Worten an einen deutschen und an einen italienischen Musiker schliessen. Der erstere lebt noch unter uns, ein kräftiger, tiefer gebildeter Geist, der es sich aber, sonderbar genug, nicht selten nachsagen lassen muss, er hasche nach dem Eignen, Seltsamen, Paradoxen. Den zweyten, von dem in diesen Blättern oft die Rede war, hat ein bekanntes finsteres Schicksal schon früh hinweggerafft, während seine künstlerischen Schöpfungen von keiner Zeit hinweggerafft werden können.

An Winter.

Wahrlich, Kühner, Du wandelst auf nie betretenen Bahnen,
Aber es führt Dich der Gott, strebe Du muthig nur fort.

Cimarosa.

Der zarte Geist, der Erde leicht entflogen,
Begrüsset froh der Kunst geweihte Auen,
Er darf der innern Klarheit wohl vertrauen,
Und meidet gern des Leben irre Wogen.

Ihm öffnet sich der weite Himmelsbogen,
Er wird das innere Geheimnis schauen,
Und still besonnen hehre Werke bauen,
Die nie versinken in der Zeiten Wogen.

Doch, wenn er ganz dem Irrd'schen will entfliehn,
Und in des Lebens Leben tief versunken,
Das Schöne schaut so mild und wonnetrunken;

Dann tritt das Irrd'sche feindlich zu ihm hin,
Mit roher Kraft fasst es den zarten Geist,
Das Leben sinkt, die Melodie zerreisst.

Recensionen.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Beschluss.)

Der zweyte Abschnitt handelt von Verbreitung des Schalles durch tropfbarflüssige und durch feste Körper. Es wird nämlich durch die Schwingungen eines schallenden Körpers nicht nur die Luft, sondern überhaupt alles, was mitzuzittern im Stande ist, und mit dem schallenden Körper in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung steht, auch in zitternde Bewegung gesezt, wobey der Schall durch jede Art von Materie etwas anders modificirt wird. Zuförderst wird hier gezeigt, dass der Schall auch durch Wasser verbreitet wird, dass die Schwingungen klingender Körper im Wasser langsamer geschehen, als in der Luft, dass die Geschwindigkeit, mit welcher der Schall in tropfbaren

Flüssigkeiten fortgeht, ganz unbekannt ist, dass die Stärke der Schallverbreitung durch Wasser und andere Flüssigkeiten weit beträchtlicher ist, als durch die Luft, und allem Ansehen nach sich wie die specifischen Gewichte verhält. Sodann wird die Schallverbreitung durch feste Körper erläutert, die Richtung der Bewegungen kann dabey, nachdem es die Gestalt solcher Körper verstattet, transversal oder longitudinal seyn, die Geschwindigkeit muss, wenn die Bewegung nach der Richtung der Länge geschieht, um eben soviel grösser seyn, als die Töne der aus solchen Materien bestehenden Stäbe bey ihren Longitudinalschwingungen höher sind; die Stärke kann theils von der Cohärenz der Materien abhängen, theils davon, ob die Gestalt der Körper so beschaffen ist, dass ihnen Schwingungen leicht mitgetheilt werden können. Hierauf folgen Bemerkungen über Resonanzböden, von denen sich Manche einen ganz falschen Begriff gemacht, und geglaubt haben, dass bey jedem Tone nur gewisse Fasern zitterten; ferner über das Mitklingen mancher Körper bey gewissen Tönen; und über das von einigen Schriftstellern erwähnte Zersprengen der Gläser durch einen stark hineingeschrieenen Ton.

Im vierten Theile wird die Lehre von der Empfindung des Schalles vorgetragen. Der erste Abschnitt handelt vom menschlichen Gehöre. Hier werden die Gehörwerkzeuge mit Benutzung der neuesten Beobachtungen erläutert, und gezeigt, wie das Hören eines durch die Luft verbreiteten Schalles auf gewöhnliche Art vermittelst des äusseren Ohres geschieht, wie aber auch ohne Einwürkung der Luft ein Schall, der durch feste oder tropfbarflüssige Materien geleitet wird, vermittelst fester Theile des Kopfes zu den innern Gehörwerkzeugen gelangen kann. Sodann wird Einiges über die Gegenstände des Gehöres gesagt. Jede hinlänglich schnelle und starke Erschütterung würkt als ein Schall auf das Gehör. Man empfindet die Würkungen der Tonverhältnisse, d. i. der verhältnismässigen Geschwindigkeiten, mit welchen die Schwingungen geschehen; ganz kleine Abweichungen von der Genauigkeit derselben bemerkt das Gehör nicht, und man glaubt allemal bey Anhörung eines Verhältnisses, welches von einem einfachern nur sehr wenig verschieden ist, das einfachere Verhältnis zu hören; ob das Verhältnis, welches man wirklich hört, irrational ist, darauf kommt nichts an; diese scheinbare Unvollkommenheit des Gehöres ist auch sehr wohlthätig für uns, weil ohne dergleichen Täuschungen gar keine Musik existiren könnte. Die absoluten Geschwindigkeiten der Schwingungen gelangen nicht durch das Gehör unmittelbar zu unserm Bewusstseyn, sondern lassen sich nur durch Theorie oder Versuche beurtheilen; wir können nämlich in einer Sekunde nur etwa bis auf 8 oder 9 zählen, dahingegen bey den tiefsten Tönen wenigstens 30 Schwingungen in einer Sekunde geschehen. Die Gestalt des klingenden oder schallenden Körpers und die Beschaffenheit der Schwingungsarten lässt sich nur in sehr wenigen Fällen durch das Gehör bestimmen. Einer der merkwürdigsten aber auch unbekanntesten Gegenstände des Gehöres sind die mannigfaltigen Modifikationen und Artikulationen eines Schalles oder Klanges, und es würde sehr verdienstlich seyn, wenn Naturforscher in der Kenntnis dieses Gegenstandes weitere Fortschritte machen könnten. Die Entfernung des Orts, wo ein Schall erregt wird, lässt sich nur aus der mehrern oder mindern Stärke desselben beurtheilen, und die Richtung des Schalles nur durch die Verschiedenheit des Eindrucks auf das eine oder das andere Ohr, oder durch die verschiedene Stärke desselben bey Wendungen des Kopfes. Im zweyten Abschnitte wird Einiges über das Gehör bey verschiedenen Thierarten gesagt. Zum Beschlusse folgen noch einige Nachträge und Berichtigungen.

Man siehet schon aus dieser Anzeige, dass dies Werk in Absicht auf Vollständigkeit

sowohl, als auf Gründlichkeit, durchaus in seiner Art das einzige über diesen Gegenstand ist, und keinesweges nur eine mit Gelehrsamkeit und Fleiss gemachte Kompilation enthält, sondern unter die so seltnen Schriften gehört, die eine Wissenschaft wirklich weiter bringen. Der Musiker wird noch besonders viele sehr interessante Bemerkungen, die auch das Praktische seiner Kunst speziell berühren, finden, die wir hier nicht angeführt haben, und die nur ein Mann geben konnte, der seine vielen physikalischen Kenntnisse auch mit Ausübung der Tonkunst verbindet. Aller ins Einzelne gehenden Bemerkungen enthalten wir uns, da sie in diesen Blättern nicht ganz an ihrem Platze seyn würden und nicht mit wenigen Worten gemacht werden könnten. Es wird hoffentlich nicht fehlen, dass nicht manches, hier zum Theil nebenbey Gesagte und den Musiker zunächst Angehende, im Einzelnen weiter zur Sprache gebracht, und auch uns dann Gelegenheit gegeben werden wird, unsre Meinung darüber zu äussern. Wer das Höchstmühsame und wirklich Verdienstliche der Chladni'schen Untersuchungen nur einigermassen zu schätzen weiss, wird dem Verf. mit uns für dies Werk aufrichtig danken; und das um so viel mehr, da er, wie man nicht ohne Theilnahme in dem Abriss seines Lebens Seite XVII. lesen kann, bey allem, was er sein ganzes Leben hindurch für seine Wissenschaft gethan, nie irgend eine Vergütung von seinem Vaterlande empfangen hat.

Deux grands Trios pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligés par le Chevalier de la Lance. Augsburg, bey Gombart.

Der Hr. Verf., anfangs Kapitain bey dem Schweizerregiment in Paris, nach der Revolution aber schlichter Privatmann zu Verdun, ist blosser Dilettant, der aber seine Liebhaberey bis zum methodischen Studium der Harmonie scheint getrieben und sich nach sehr guten Mustern gebildet zu haben. Einige wenige Stellen ausgenommen, dergleichen eine S. 7 in der dritten Linie vorkommt und die man nun heut zu Tage als artistische Lizenzen muss gelten lassen, sind diese beyden Trios in der eigentlichen und wahren Manier des Flügelspiels geschrieben; sie sind reich an schönen Ideen, an kraftvoller Harmonie und richtigen Modulationen und werden unstreitig jedem Spieler wohlgefallen, der Einsicht und mechanische Fertigkeit genug hat, in den Geist dieser Kompositionen einzudringen und die Schwierigkeiten mit Präcision und Gewandtheit zu überwinden, die er nicht selten darin antreffen wird. Dies ist nun das eilfte Werk des Verf. und die dritte Sammlung seiner Trios, wovon wir die Anfangssätze hier beyfügen:



Miscellen.

Im Moniteur (No. 339. 9 Fructitor.) befindet sich ein interessanter Aufsatz über alte schottländische Musik, der, um einiger neuen Bemerkungen willen, im Auszuge hier seinen Platz finden mag.

Die alte schottl. Musik, sagt der Verf., hat einen, ihr ganz eignen und sehr bemerkenswerthen Charakter. Von Seiten ihrer kunstmässigen Zusammensetzung angesehen, hat

sie nicht mehr, als 5 Töne unsrer Skala: C, D, E, G, A — nun wieder c. Es scheint, als wenn diese unvollkommene Skala, wie die unsrige, nach einem Fortgehen in Quinten gebildet worden, (c, g, d, a, e,) bey welcher vierten man stehen geblieben sey. Merkwürdig ist aber, dass dies System auch System der alten ägyptischen Musik war, und dass es noch jezt in China und Indien im Gebrauch gefunden wird.

Die schottl. Musik hat entweder einen kriegerischen, oder einen melancholischen Charakter. (Darüber haben Coxe und Andere ausführlicher gesprochen, als der Verf.) Dies beruhet auf dem Charakter der Nation. Die einzigen Ueberbleibsel dieser Musik sind — was man in England (überall, nur nicht in Frankreich) Balladen nennt, ähnlich unsern alten Romanzen. Diese Gedichte enthalten ein Kriegs- oder ein Liebes-Abentheuer, gewöhnlich mit tragischem Ausgange. Man unterscheide von ihnen aber die alten celtischen Gesänge, die so berühmt worden sind, obgleich man ihre Aechtheit sehr in Zweifel zu ziehen hat; man singt nämlich in den schottischen Gebirgen zerrissene Fragmente solcher Gattung und diesen hat man die Form von Balladen gegeben. (Der Verf spricht nun über die Barden u. s. w. worüber in Deutschland durch die Schriften über Ossian, durch die so verdienstlichen, und, wie es scheint, noch immer wenig gekannten Gräterschen Schriften, u. dgl. weit mehr Licht verbreitet ist. Interessant wird aber jedem Kenner die Nachricht seyn:) Ein Schottländer, M. Scott, hat so eben in England eine neue Sammlung alter schottl. Balladen, doch nur kriegerischer, herausgegeben. Er hat dieser Sammlung eine Abhandl. über die Sitten und Gebräuche jener alten Nation vorgesezt. Nach den Bruchstücken, die der Moniteur aus dieser Abhandlung mittheilt, scheint jedoch die Musik jener Alten nur im Vorübergehen erwähnt und vom Verf. sehr gleichgültig behandelt zu seyn. Das ist in der That zu bedauern. Wer es vermag, sollte durchaus die Ueberreste jener alten Musik mit den Ueberresten jener Poesie verbinden, da beydes wesentlich zusammengehört, beydes zusammen erst das Ganze bildet. Es war ja damals nicht, wie in unsern Tagen, dass sich Einer hinsezt und Verse macht, gemeiniglich ohne viel Rücksicht auf Musik, und ein Andrer schreibt eine Musik, nicht selten ohne viel Rücksicht auf die Verse: sondern beydes war Ein Erguss der Begeisterung; Eins hilft nicht nur dem Andern auf, sondern Eins bestimmt das Andere erst, Eins macht das Andere erst zu dem, was es seyn soll, so dass Eins ohne das Andere gar nicht aus dem Ganzen gefasset und verstanden werden kann — in wiefern ein Kunstwerk überhaupt zu verstehen ist. Beklagen muss man, wenn jener Schottländer diese Musik vernachlässigt hat, aber entschuldigen auch — Er hält, nach jener Abhandlung, unsre Musik für ein leeres Amüsement, kennet und schäzt sie also zu wenig, um geneigt genug zu seyn, viel für sie zu thun. Warum sammlen aber gebildete Männer anderer Nationen nicht Ueberreste alter Volksmusik und Volkspoesie? Welche vergrabene Schätze mag Russland, mag Ungarn besitzen! welche Schätze besizt ganz gewiss Böhmen! Möchte unsre Bitte, um Mittheilung solcher Lieder mit ihren Melodien, ganz wie sie im Munde des Volks sind, bey denen Eingang finden, die diese Bitte zu erfüllen im Stande sind! —

Nachrichten.

Bückeburg. Ohngeachtet wir, wie so mancher Ort, der die Freude gehabt hat, Haydns Jahrszeiten aufführen zu hören, den Lesern Ihrer Zeitung nicht zumuthen würden, Nachrichten davon anzunehmen und Theilnahme zu bezeigen: so glauben wir doch, einige Worte über die Aufführung dieses Meisterwerks bey

uns den 11ten und 12ten, werden Niemand ganz gleichgültig seyn, denn 1) sie war eine der präcisesten und schönsten, die dieses Werk erhalten hat, 2) sie war zu einem milden Zweck (man wollte vom Ueberschuss der Kosten der halbverfallenen Orgel der Hauptkirche aufhelfen und 3) der, in so vieler Rücksicht, als Gelehrter, Künstler und Mensch hochachtungswürdige Herr Konsistorialrath Horstig hatte selbst die Direktion des Ganzen, seine Gattin (eine der gebildetsten Sängerinnen, die ich kennen gelernt) die Solopartie des Soprans, Hr. Pastor Waiz die Tenor-, und Herr Landbaumeister Meisner die Bass-partie übernommen, alle führten das Uebernommene vortrefflich aus, und auch die Chöre und das Orchester übertrafen eines Jeden Erwartung. Schon dass diese angesehenen Personen das noch immer so gemeine und der Würde der Tonkunst so nachtheilige Vorurtheil laut verachteten und handelnd dagegen auftraten, verdient wohl eine öffentliche Bekanntmachung, an welche das hiesige, so wie das aus zum Theil entfernten Orten herbeygeeilte fremde Publikum so gern hier seinen Dank für zwey so schöne Tage anschliesst. —

Der berühmte Clementi in London soll jezt einen jungen Tonkünstler bilden, der Hoffnung giebt, im Klavierspiel alles zu übertreffen, was man bisher kennet.

Kurze Anzeigen.

Concert pour Flûte principale avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, Alte et Basse comp. par Mr. Regini. Augsbourg, chez Gombart.

Imponirend ist der Charakter dieses Flötenkonzerts gar nicht, weder in seinen Ritornellen, noch in seinen Soli; aber doch ist die Schreibart gefällig und fliessend und für die Principalstimme durchaus so leicht gesezt, dass man nirgends, selbst nicht einmal in dem Couplet der lezten Romanze, das in G minor gesezt ist, auf eine bedeutende Schwierigkeit stösst und überhaupt zu einer Exekution prima vista geeignet ist. Es hat auch noch die Eigenschaft, dass jeder der drey Sätze seine angemessene Länge hat, mithin weder für den Spieler, noch für den Zuhörer leicht ermüdend wird. Es fängt mit nachstehendem Satze an:



IX Potpourri, arrangé pour le Fortepiano par Hermann. à Paris, chez Imbault. (Preis 18 Gr.)

Rec. kennt die frühern acht Potpourri's des Hrn. Hermann nicht, hat aber auch nicht die geringste Lust, sie kennen zu lernen, denn etwas Faderes und Aermlicheres, als dieser neunte ist, giebt es nicht leicht. Und damit Alles sich möglichst gleich bleibe, ist das — aus, und vom Anfang bis zu Ende in C gehende Machwerk voller grammatikalischer Schnitzer und Druckfehler. Potpourri's sind musikalische Karikaturen, aber nicht jedes verzerrte Gesicht ist eine belustigende Karikatur.

(Hierbey der Titel und Inhalt dieses Jahrgangs.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.